Magia y símbolo en el arte egipcio

Richard H. Wilkinson

ALIANZA FORMA

La comprensión de los principios del arte egipcio y de su desarrollo histórico pueden introducirnos en la apreciación de las obras maestras que han sobrevivido, pero no podremos comprenderlas realmente sin tener algún conocimiento de la magia y del simbolismo subyacentes, intrínsecos a su composición. Todas las obras de los egipcios eran verdaderos jeroglíficos que precisan de una decodificación. El presente estudio, desde una pura perspectiva egiptológica, trata de proporcionar esa clave para reconocer muchos de los símbolos que se encuentran en las pinturas, esculturas y otras obras egipcias, y la manera en la que los antiguos artistas los utilizaban.

El simbolismo de la forma, del tamaño, de la localización, de los materiales, del color, de los números, de los gestos..., el lector descubrirá los fascinantes niveles que yacen bajo la superficie del arte egipcio.

RICHARD H. WILKINSON, experto en simbolismo egipcio, es profesor de cultura y jeroglíficos egipcios en la Universidad de Arizona. Reconocido egiptólogo, dirige algunos de los proyectos arqueológicos de excavación e investigación en Egipto, actualmente en marcha.

creative commons

ALIANZA EDITORIAL

open access

Título original:
Symbol & Magic in Egyptian art
Publicado por acuerdo con Thames & Hudson Ltd., Londres

Créditos fotográficos:
Museo Británico, Londres: fig. 79: Cleveland Museum of Art: fig. 81; Griffith Institute, Oxford: fig. 22; Harer Collection, San Bernardino: fig. 62, 74; Hirmer Verlag; Munich: fig. 23; Kosansha Ltd., Tokio: fig. 83; Louvre, París: fig. 94; Museum of Fine Arts, Boston: fig. 152.
Todas las demás fotografías son del autor.

Creative Commons

© 1994 Thames & Hudson Ltd., Londres
© de la traducción: Isabel Sánchez Marqués, 2003
© de esta edición: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2003
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 84-206-7972-0
Depósito legal: M-47.275-2003
Compuesto e impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Printed in Spain

Índice

Agradecimientos 9

Introducción 10
Tipos de símbolos en el arte egipcio 11
La interpretación de símbolos 14
Un vistazo a la historia y el arte egipcio 16

Tabla cronológica 18

1. A través de los ojos egipcios. El simbolismo de la forma 20
Asociación primaria y secundaria 21
La interacción de las formas. Diferentes formas con significados similares 23
La modificación de formas. Formas similares con significados diferentes 27
El uso programático de las formas. Arquitectura del templo en el Reino Nuevo 32
Ilustraciones 36

2. Medida y significado. El simbolismo del tamaño 44
Lo gigantesco 45
Lo minúsculo 48
Igualdad de tamaño 53
Proporciones relativas 55
Ilustraciones 60

3. Posición y emplazamiento. El simbolismo de la localización ... 68
Localización absoluta 68
Emplazamiento relativo 72
Simbolismo de la localización del templo 75
Simbolismo de la localización funeraria 78
Ilustraciones 84

4. Significado en la sustancia. El simbolismo de los materiales 92
Metales 93
Piedras 96
Madera 100
Otras sustancias 102
Ilustraciones 108

5. La apariencia del mundo. El simbolismo del color 116
La paleta egipcia 116
Color y connotación 118
Color natural, simbólico y convencional 123
Los colores del cosmos, las tonalidades de los dioses y los hombres 125
Ilustraciones 130

6. El sentido de lo plural. El simbolismo de los números 140
Simbolismo numérico 140
DOS: el número de la dualidad (y de la unidad) 143
TRES: el número de la pluralidad 146
CUATRO: el número de la totalidad y de la plenitud 148
Otros números simbólicos 151
La extensión de los números 154
Ilustraciones 156

7. Palabras como magia, palabras como arte. El simbolismo de los jeroglíficos 164
Las palabras vivientes de los dioses y de los reyes 165
Imágenes y palabras. La interacción de las palabras y las figuras .. 168
Una escritura flexible. Distintos modos de transmitir conceptos 172
Imágenes flexibles. Jeroglíficos como objetos y objetos como jeroglíficos 175
Símbolos flexibles. Los múltiples significados de la vida 177
Ilustraciones 180

8. Actividad significante. El simbolismo de las acciones 188
Acciones reales, míticas e iconográficas 188
El servicio a los dioses 192
Mantenimiento del orden 195
Acciones simbólicas rituales y no rituales 199
Ilustraciones 204

9. El lenguaje del cuerpo. El simbolismo de los gestos 212
Tipos de gestos 213
Textos similares con significados diferentes 216
Gestos diferentes con el mismo significado 219
El arco vuelto: un gesto compartido 221
Ilustraciones 226

Glosario 235

Notas 239

Otras lecturas 243

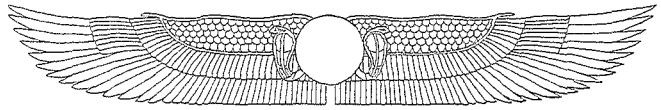
Índice analítico 251

Agradecimientos

Agradezco que varios colegas me brindaran sus comentarios en varias secciones del texto de este libro: los catedráticos Lanny Bell, Earl Ertman, John Foster, James Hoffmeier, Susan Hollis, Arielle Kozloff y Gay Robins. Algunos expertos también me asistieron amablemente en otros aspectos, entre ellos están los doctores Peter Der Manuelian, Rita Freed, Catharine Roehrig, Otto Schaden y Emily Teeter.

Los jeroglíficos que aparecen en el texto fueron realizados por Carl Shelley con el programa CompuGlyph, y debo también agradecer a Troy Sagrillo su cuidado en la composición de los dibujos a línea que acompañan al texto.

Como siempre, me gustaría dar las gracias a mi esposa, Anna, por su apoyo y asistencia durante la producción de este libro —sin ella, los capítulos que aquí siguen no habrían podido completarse.



INTRODUCCIÓN

Las antiguas pinturas y esculturas egipcias tienen un extraordinario poder emotivo. Con frecuencia muy sofisticado para su época y, en sus mejores ejemplos de cualquier época, continúan obsesionándonos miles de años después de su creación. Sin embargo, pocos de ellos se pueden clasificar como «arte por el amor al arte». La mayoría fueron concebidos dentro de un esquema de simbolismo y de magia. De este modo, aunque la comprensión de los principios del arte egipcio y de su desarrollo histórico pueden introducirnos en la apreciación de las obras maestras que han sobrevivido, no podemos comprenderlas realmente sin tener algún conocimiento de la magia y del simbolismo subyacentes, intrínsecos a su composición. Lo que aquí sigue es únicamente un intento de proporcionar esa clave.

Por definición, los símbolos representan una cosa distinta de lo que realmente describen, y en el Antiguo Egipto ese significado más profundo estaba invariablemente ligado a la mismísima naturaleza de su propia existencia. El concepto egipcio de magia estaba también basado en una concepción de la naturaleza implícita de las cosas, la creencia en una fuerza universal sobrenatural que aun siendo prerrogativa de los dioses era sin embargo accesible a los humanos a través de significados comprensibles. Así pues, los egipcios creían que representando o pintando una situación —ya sea la destrucción o la frustración del mal como el estímulo del bien— podían lograr el resultado deseado. Con respecto a esto, el propósito de la magia egipcia no se diferencia esencialmente del de la religión misma, compartiendo ambos la finalidad común de lo que los antropólogos han llamado la «transformación de estado» —el cambio de la realidad existente hacia una situación más deseable [1]—. Es a través de estos antecedentes que el simbolismo pictórico del arte egipcio se debe entender.

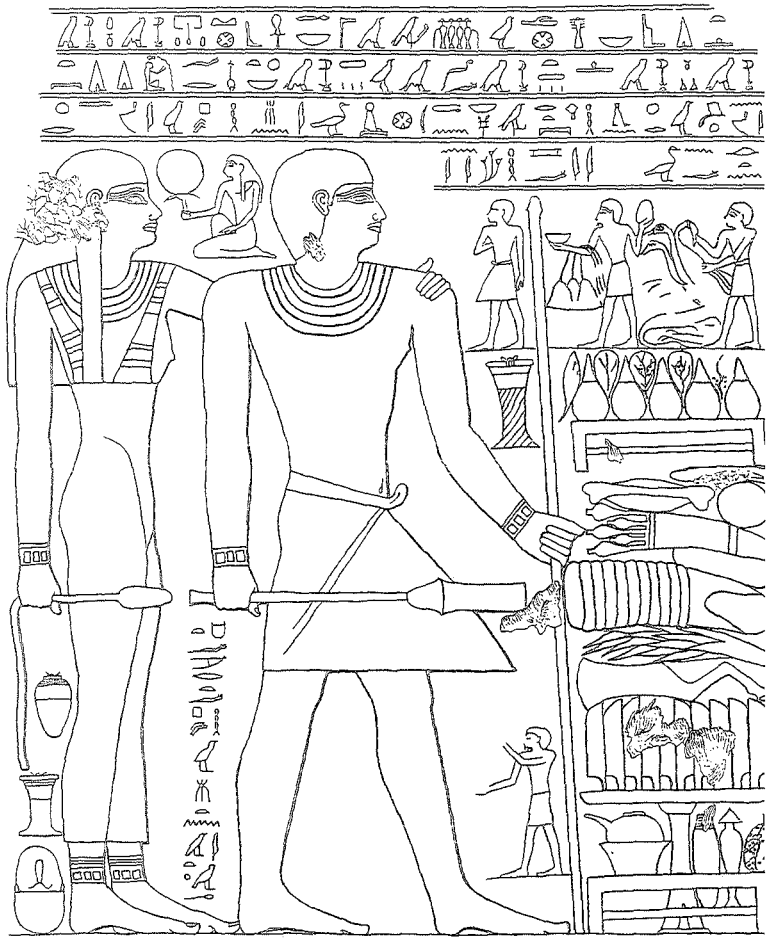
La pintura y la escultura egipcias estaban dominadas por el simbolismo en un grado escasamente igualado por otras culturas. Por esto los egipcios buscaron representar muchas de sus ideas y creencias sobre la naturaleza de la vida y de la muerte principalmente a través de símbolos. Sin embargo, esto no fue resultado de un primitivismo ingenuo. El simbolismo ha sido descrito como una forma preliminar del pensamiento egipcio, y cuando esto se comprenda nos daremos cuenta de que ello representa un sistema en el que un dilema humano muy real —la existencia de hechos en conflicto— se resolvía con frecuencia de forma satisfactoria. Los símbolos en sí mismos son a menudo ambivalentes. Con frecuencia tienen varios significados y pueden contradecirse abiertamente en su expresión. Sin embargo, en ello yace su valor para el hombre egipcio antiguo[2]. El cocodrilo, por ejemplo, podría simbolizar no sólo muerte y destrucción, sino también vida en relación con el sol y la regeneración, dado que todos son aspectos reales de la existencia de esta criatura y, a pesar de su temible naturaleza, este animal mira al sol de la mañana como si lo adorara y caza los peces, que eran los enemigos mitológicos del dios sol. Esta misma polaridad se puede ver en la percepción egipcia de muchas otras criaturas y en el carácter de muchos de los propios dioses.

Los símbolos egipcios se podían utilizar tanto para revelar como para ocultar. Para revelar, evocando importantes aspectos de la realidad y para ocultar, limitando la audiencia que podría entender el mensaje[3]. Estos aspectos contradictorios eran inherentes a las expresiones simbólicas y eran también fundamentales en la religión egipcia. No pueden ser separados unos de otros, ya que el simbolismo inherente en una obra dada es habitualmente una expresión relevante de creencias religiosas que proporcionaba a esa obra vida, significado y poder.

Para entender las dimensiones simbólicas del arte egipcio, debemos aprender a mirarlo como los egipcios lo hicieron. Nosotros no estaremos nunca en posición de comprender plenamente o reproducir esa experiencia, pero con la práctica podremos reconocer muchos de los símbolos que se encuentran en las pinturas, esculturas, y otras obras egipcias, y la manera en la que los antiguos artistas los utilizaban[4].

Tipos de símbolos en el arte egipcio

El simbolismo se puede manifestar de muchas maneras en el arte egipcio. En este libro examinaremos nueve de los aspectos más importantes y que se encuentran con más frecuencia, abarcando desde la



1.
Estela de Sa-Inheret, dinastía XII (Museum of Fine Arts, Boston)[5].

forma o contorno de un objeto, su tamaño, los materiales con los que ha sido construido, su color, cantidad, su simbolismo jeroglífico, hasta las acciones y ademanes representados por las figuras en una composición. Consideremos como un ejemplo del modo en el que estos aspectos simbólicos pueden ser reunidos en una sola obra la estela funeraria de Sa-Inheret (fig. 1) de la dinastía XII, procedente de su tumba en Naga ed-Der en el Alto Egipto.

La escena que se representa es muy común: sirvientes o familiares presentan ofrendas al difunto y a su esposa para su sustento y disfrute en el más allá. Además, enriquecen la composición varios detalles simbólicos que proporcionan importantes afirmaciones no verbales sobre el estatus de los individuos clave y la seguridad de su existencia y sustento en el más allá. Algunos de estos detalles se pueden resumir brevemente en el mismo orden que presentan los capítulos de este libro:

Forma. El capullo de loto que empuña Hepu, la esposa de Sa-Inheret, permanece extrañamente rígido delante de la mano de la mujer. La natural languidez del tallo del loto se puede ver en la parte del tallo de la flor que cuelga detrás de su mano y en la representación de las flores de la misma especie envueltas en el brazo del pequeño oferente delante de la pareja. Pero la rigidez del capullo de loto que empuña Hepu, probablemente quiere ser un reflejo del cetro que, a su vez, porta su marido, proporcionándole así un cierto grado de autoridad simbólica y de prestigio.

Tamaño. Los tamaños del dueño de la tumba y de su esposa comparados con los de los sirvientes, representados en una escala mucho menor, simbolizan el estatus antes descrito en el seno de la composición. Más sutilmente, en algunos casos puede existir una importancia simbólica en representaciones de parejas en las que la esposa presenta exactamente la misma altura que su esposo (es decir, igualdad isocefálica), aunque esto, con frecuencia, es tan sólo el resultado de una convención artística.

Localización. Además del emplazamiento de la propia estela dentro de la tumba, en una posición que suscita la provisión mágica de ofrendas a los dueños, la manera en la que las barras de pan se representan en la mesa de ofrendas es simbólica de la localización en el más allá (como veremos más adelante en **Jeroglíficos**).

Material. Aunque la caliza blanca con la que esta estela se realizó fue elegida probablemente por razones puramente prácticas, algunas piedras y otros materiales pueden tener connotaciones simbólicas. Los espejos de mano metálicos descritos en la composición realmente simbolizaban el sol (y, por tanto, el renacimiento) a causa del brillante reflejo de sus superficies.

Color. En la mayor parte del arte egipcio, el hombre se pintaba originalmente en tonos rojo oscuro, mientras que su mujer se representaba en tonos amarillo-blanquecinos, mucho más pálidos —una forma de diferenciación de género que refleja, al menos en algún grado, los papeles tradicionales puertas afuera/puertas adentro del hombre y de la mujer en la sociedad egipcia.

Número. La inscripción jeroglífica que aparece sobre la escena de ofrenda incluye el deseo estandarizado de «miles de ofrendas» de distintos tipos, que simbólicamente suministran una rica e inagotable fuente de sustento en el más allá.

Jeroglífico. No sólo se muestra a Sa-Inheret en una pose que refleja el jeroglífico , que transmite un nivel de estatus, sino que también las barras de pan en la mesa de ofrendas ante la pareja se representan como hojas de juncos con el signo jeroglífico para «campos» y de esta manera simbolizar la idea de «campo de juncos» o «campo de ofrendas», uno de los nombres del lugar donde se encuentra el más allá para el difunto.

Acciones. La presentación de ofrendas era una acción simbólica en sí misma. Y, aun así, también la pequeña figura de una mujer sirviente frente a Hepu muestra un espejo (*ankh*, en egipcio) ante su señora en el que puede haber una ofrenda simbólica de vida (también *ankh*) paralela a aquellas escenas en las que los dioses ofrecen al rey un signo *ankh*. Un ramo de flores (también llamado *ankh*) ofrecido ante el difunto podría también funcionar de la misma manera.

Gestos. Aunque la pierna izquierda de la pequeña figura que está ante Sa-Inheret no se conserva en su totalidad, podemos ver por la posición de su brazo que él hace un ademán que simbolizaba respeto o reverencia, y que con frecuencia muestran los sirvientes delante de sus señores.

Este ejemplo no significa que todos o alguno de estos aspectos se vayan a encontrar en cada pintura o escultura egipcia, pero sí muestra que en una obra determinada pueden estar presentes un buen número de dimensiones simbólicas. Diferentes aspectos se pueden acentuar en obras distintas. Por ejemplo, mientras que el simbolismo de la forma es uno de los aspectos más comunes, no siempre está presente; y a veces la cantidad de aspectos utilizados puede limitarse sólo a uno, como el color o el tamaño.

La interpretación de símbolos

Interpretar estos símbolos —descubrir lo que significan para los mismos egipcios— es un reto fascinante, y no siempre una cuestión sencilla, ya que el simbolismo egipcio es un tema amplio y se puede acceder a él desde varios puntos de vista. Por tanto, es importante recalcar que el presente libro está escrito desde una perspectiva egiptológica y no intenta ocuparse de los aspectos psicológicos o utilizar las aproximaciones teórico-comparativas de un historiador del arte, sino sim-

plemente explorar algunas de las maneras en las que el simbolismo se manifestó en el arte egipcio. Incluso así existen dificultades. ¿Cómo podemos estar seguros de que un significado simbólico, identificado por nosotros, tendría sentido para los antiguos egipcios? El egiptólogo Barry Kemp ha prestado atención a este asunto en relación con las suposiciones hechas algunas veces respecto al plan arquitectónico del pequeño templo sin dedicar que está delante de la Gran Esfinge de Giza. A causa de que esta estructura tiene nichos de culto en los lados este y oeste de un patio central que contiene veinticuatro columnas, se ha sugerido que los nichos forman parte en los rituales dedicados al amanecer y a la puesta del sol, y que los veinticuatro pilares representan las veinticuatro horas de cada día. Como Kemp observa: «Supongamos, por un momento, que pudiéramos tener contacto directo con los antiguos constructores y pudiéramos preguntarles si esta [interpretación] es correcta. Podríamos obtener una respuesta afirmativa o negativa. Pero también podíamos encontrarles respondiendo: 'No habíamos pensado antes en eso, pero, sin embargo, es cierto...'» [6].

Gracias a la flexibilidad de la teología egipcia, la cual permitía y estimulaba la libre asociación de ideas, los egipcios bien podrían haber respondido de la manera que Kemp sugiere. No obstante, el ámbito para la confusión, tanto en la antigüedad como en el presente, puede ser considerable. El autor clásico Plutarco (h. 46-120 d.C.) nos cuenta, por ejemplo, que el gato era considerado por los egipcios como un símbolo de la luna a causa de sus actividades durante la noche, del «hecho» de que pueda criar un número considerable de crías que puede llegar a un total de 28 —lo que se corresponde con el incremento diario de la luz de la luna— y especialmente porque las pupilas de los ojos de los gatos se expanden y se contraen en estrechas aberturas, como hace la luna cuando está llena y en cuarto creciente [7]. Es difícil de establecer cuánto de esto era verdad para los antiguos egipcios acerca de la asociación original de los gatos con la luna. Y en cada caso puede parecer que los símbolos poseen vida propia. Sus significados pueden cambiar con el tiempo, y no siempre ocurre que el sentido simbólico de un determinado elemento en una composición sea idéntico en otra obra anterior o posterior.

Los símbolos en el arte egipcio también pueden mostrar distintos significados en contextos diferentes en un mismo periodo de tiempo. La pluma, por ejemplo, se puede encontrar como un símbolo de aire y de Shu, el dios del aire, o como de la diosa Maat y los conceptos de verdad, orden y justicia. En contextos funerarios, sin embargo, las plumas pueden simbolizar las alas de ciertas diosas protectoras, o del pájaro *ba* o alma humana. La evidencia textual sugiere incluso más po-

sibilidades, como se indica en un pasaje de los Textos de las Pirámides: «Con las cuales el rey puede acceder a volar ¿[al cielo]?... Tú volarás y te posarás debido a las plumas de tu padre Geb» [8]. Aquí las plumas están relacionadas con el dios de la tierra Geb que con frecuencia se simboliza por un ganso. Otro pasaje de los mismos textos asocia o identifica al difunto con un halcón, una golondrina, o con algún otro ave, algunas veces al mismo tiempo: «El rey remonta el vuelo como un halcón divino, el rey vuela hacia el cielo como una garza, el rey vuela como un ganso...» [9], y así en ciertos casos donde el texto no presenta una elección clara, nosotros podemos preguntarnos cuál puede ser el significado específico de dicho símbolo —o si puede haber alguna clase de simbolismo genérico que abarque alguna o todas de entre estas posibles ideas—. Los mismos egipcios eran ciertamente conscientes de la ambigüedad de su propio simbolismo, e incluso parecen haberlo alentado. En un pasaje, el Libro de los Muertos expone: «Yo he puesto mis plumas gemelas sobre mi cabeza», y continúa explicando esta enigmática declaración de la manera siguiente: «¿Qué es eso? Lo que quiere decir 'sus dos plumas en su cabeza' es que Isis y Neftis fueron y se colocaron a sí mismas en su cabeza como halcones...», aunque el mismo texto ofrece otros significados, como «las plumas gemelas sobre su cabeza son sus ojos», y «ellas son las dos cobras grandes y majestuosas que están en la frente de... Atum» [10].

Ejemplos como éstos nos muestran que con frecuencia hay toda una gama de posibles significados para un determinado símbolo. Aunque nosotros podamos seleccionar una interpretación específica que parece ser la que mejor se ajusta al contexto, otras asociaciones simbólicas pueden también estar implícitas. Esto no quiere decir que el simbolismo egipcio sea incoherente o inconsistente, sino que simplemente se debe mantener una aproximación flexible a fin de poder entender sus mecanismos. El estudiante de la cultura egipcia que esté dispuesto a seguir estos principios básicos —evitando infundadas especulaciones, por un lado, e intentando desarrollar una flexibilidad intelectual como la que mostraban los propios egipcios, por el otro— será ampliamente recompensado con el descubrimiento de muchos de los fascinantes niveles que yacen bajo la superficie del arte egipcio.

Un vistazo a la historia y el arte egipcios

En el siglo III a.C., utilizando listas de reyes y otros documentos antiguos de los que disponía, el erudito sacerdote Manetón de Heliópolis dividió la historia de Egipto en treinta dinastías reales sucesivas. Estas

treinta dinastías, más una trigésimo primera que fue posteriormente añadida, parten de los supuestos comienzos de la historia egipcia (con frecuencia referida a la unificación de «Las dos Tierras» del Alto y el Bajo Egipto) y llegan hasta la helenizada dinastía Ptolemaica de los propios días de Manetón. Aunque los investigadores modernos discuten la historia de algunas de estas dinastías (algunos reyes fueron probablemente contemporáneos entre sí), en gran medida éstas están basadas en hechos históricos, de modo que este sistema cronológico todavía se usa hoy en día. Sin embargo, las dinastías se agrupan ahora en periodos más largos, que corresponden a eras de poder centralizado y de logros culturales, siendo los tres principales periodos faraónicos: el Reino Antiguo (2649-2150 a.C.), el Reino Medio (2040-1640 a.C.), y el Reino Nuevo (1550-1070 a.C.). Estas tres eras terminaron todas en periodos de decadencia conocidos respectivamente como Primero, Segundo y Tercer Periodos Intermedios, como se puede ver en la tabla que se adjunta.

Los nuevos estilos en el arte egipcio frecuentemente se ven como el desarrollo de la llegada de nuevas dinastías y eras históricas. En algunos casos existen periodos y estilos muy diferentes, como el Periodo Amarniense, hacia la mitad de la dinastía XVIII, y el Periodo Ramésida, de las dinastías XIX y XX. También hay periodos de marcada influencia exterior tanto en la cultura como en el arte egipcios. Muy en los comienzos de la historia egipcia, por ejemplo, se pueden detectar aparentes contactos mesopotámicos en algunos de los motivos artísticos, y, de la misma manera, en torno a tres mil años después, la historia faraónica egipcia se cierra con una fuerte influencia exterior procedente del mundo grecorromano. Sin embargo, en todos los periodos de la historia egipcia se puede ver con claridad una característica inclinación hacia las manifestaciones mágicas y simbólicas.

Tabla cronológica*

Los nombres de los monarcas mencionados en este libro aparecen entre paréntesis.

Periodo Predinástico Tardío (h. 3000 a.C.)**

		(Narmer)

Periodo Dinástico Temprano (2920-2649)

Dinastía I	2920-2770	
Dinastía II	2770-2649	

Reino Antiguo (2649-2150)***

Dinastía III	2649-2575	(Djoser)
Dinastía IV	2575-2465	(Keops, Kefrén, Micerino)
Dinastía V	2465-2323	(Sahure, Unas)
Dinastía VI	2323-2150	(Pepi I, Pepi II)

Primer Periodo Intermedio (2150-2040)

Dinastía VII	2150-2134	
Dinastía VIII	2150-2134	
Dinastía IX	2134-2040	
Dinastía X	2134-2040	

Reino Medio (2040-1640)

Dinastía XI	2040-1991	(Mentuhotep II)
Dinastía XII	1991-1783	(Sesostris I)
Dinastía XIII	1783-1640	

Segundo Periodo Intermedio (1640-1550)

Dinastía XIV-XVII	1640-1550	

* Las fechas en esta tabla cronológica están basadas en las proporcionadas por el catedrático John Baines y por el Dr. Jaromír Màlek en su *Atlas del Antiguo Egipto* (Oxford, 1980; Nueva York, 1984).

** En torno el último siglo del Periodo Predinástico parece que es cuando se produjo el surgimiento de la monarquía en Egipto, y algunos investigadores, por tanto, se refieren a este periodo como «Dinastía 0».

*** Algunos autores suelen hacer comenzar el Reino Antiguo con la Dinastía III, como aquí se hace. Sin embargo, para otros se inicia con la Dinastía IV.

Reino Nuevo (1550-1070)

Dinastía XVIII	1550-1307	(Tutmosis III, Hatshepsut, Tutmosis IV, Amenhotep III, Akhenatón, Tutankhamón, Ay, Horemheb)
Dinastía XIX	1307-1196	(Ramsés I, Seti I, Ramsés II)
Dinastía XX	1196-1070	(Ramsés III, Ramsés IV, Ramsés VI, Ramsés XI)

Tercer Periodo Intermedio (1070-712)

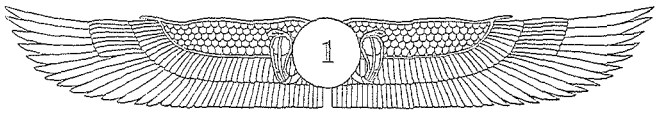
Dinastía XXI	1070-945	(Psusennes I)
Dinastía XXII	945-712	
Dinastía XXIII	828-712	
Dinastía XXIV	724-712	

Periodo Ptolemaico (712-332)

Dinastía XXV (Kushita)	712-657	(Taharqa)
Dinastía XXVI (Saíta)	664-525	
Dinastía XXVII (Persa)	525-404	
Dinastía XXVIII	404-399	
Dinastía XXIX	399-380	
Dinastía XXX	380-343	
Dinastía XXXI (Persa)	343-332	

Periodo Grecorromano (332 a.C.- 395 d.C.)

Dinastía Macedonia	332-304	(Filipo Arrideo)
Dinastía Ptolemaica	304-30	(Ptolomeo VIII/Evergetes II)
Emperadores Romanos	30 a.C.-395 d.C.	



A TRAVÉS DE LOS OJOS EGIPCIOS
el simbolismo de la FORMA

«Un conjuro para ser transformado en cualquier forma que uno quiera tomar...»

Libro de los Muertos, capítulo 76

Una inscripción poco conocida pero fascinante hecha por orden del faraón Tutmosis IV (1401-1391 a.C.) registra el descubrimiento por el rey de una piedra. La importancia de esta celebrada piedra no reside en que sea de un material o apariencia raros, sino, como nos dice la inscripción porque «su majestad encontró esta piedra con la forma de un halcón sagrado» [1]. Que un monarca egipcio otorgara tanta importancia a una mera roca simplemente por su forma es instructivo, porque nos muestra cuán alerta estaban los antiguos egipcios con respecto a las formas de los objetos, y al significado simbólico que la dimensión de la forma podría albergar.

La relación de forma, simbolismo y función mágica se puede ver en casi toda clase de objetos encontrados en la cultura egipcia —desde algunos de los más pequeños objetos de adorno personal hasta los programas constructivos de los grandes conjuntos de templos.

El principio básico por el que un objeto o representación sugiere la forma de algo dotado de significado simbólico puede encontrarse en cientos de contextos diferentes. De hecho, la forma está determinada por la función sólo de una manera muy general en gran parte del arte egipcio, y los detalles de contorno y forma están frecuentemente dictados por la conveniencia simbólica más que por la conveniencia práctica.

Asociación primaria y secundaria

El simbolismo de la forma se puede expresar como niveles de asociación «primario» y «secundario» (véase el capítulo 7 sobre los jeroglíficos). En el *primario*, o directo, la asociación, la forma de un objeto sugiere conceptos, ideas, o identidades con las cuales el objeto es directamente relacionado. De este modo, en muchas obras un objeto asociado a una divinidad específica sugiere a ese dios o diosa o, por extensión, un concepto conectado con esa divinidad.

Éste es el nivel en el cual los hechizos de la mayoría de los amuletos funcionan simbólicamente. Por ejemplo, de entre los amuletos con significado de protección o asistencia mágica en la vida y la muerte en los antiguos egipcios, estaba el pilar *djed* 𓊽, directamente asociado con la divinidad del más allá Osiris; este amuleto con frecuencia se representa con los ojos, los brazos y distintos atributos del dios (fig. 8). Aunque el *djed* puede haber tenido un origen diferente, fue considerado como una representación de la columna vertebral de Osiris, y los amuletos hechos con esta forma también podrían significar soporte y estabilidad. De este modo, el *djed* aparece no sólo como un amuleto usado sobre la momia del fallecido, sino también pintado a lo largo del fondo interior de los sarcófagos y pintado en pilares y en otras representaciones arquitectónicas en las tumbas (fig. 7), siempre con el doble significado de soporte y simbolismo osiríaco. El dibujo de un espejo, imaginado o real, en una tumba privada Ramésida en Tebas tiene el mango del espejo con la forma de un pilar *djed* con dos brazos antropomorfos que ayudan a soportar el disco del espejo que simboliza al sol (fig. 9). De nuevo aquí se simbolizan los poderes mágicos de estabilidad que sostienen al sol y al dios Osiris, a través del cual el sol amanece al abandonar el mundo inferior. La representación del *djed* es entonces primaria en todos estos casos, y la relación con el objeto y sus significados simbólicos es directa.

En asociación *secundaria* o indirecta, la forma de un objeto sugiere otra forma diferente que tiene su propio significado simbólico. Esta clase de asociación simbólica también se encuentra en las formas de bastantes amuletos. La concha de caurí (fig. 10), por ejemplo, aparece como un amuleto en la joyería egipcia desde fechas muy tempranas. Se llevaban tanto las conchas naturales como las manufacturadas en distintos materiales, y el cinturón de la princesa Sat-Hathor-Yunet de la dinastía XII en el Metropolitan Museum of Art, consiste en grandes cauríes hechas de oro bruñido intercaladas con cuentas de oro, cornalina y feldespato. La razón para este uso de la forma de la

concha de caurí era más simbólica que decorativa. A causa de que la forma de esta concha recuerda a los genitales femeninos, fue por derecho propio un potente amuleto, y permaneció como un símbolo de sexualidad y fertilidad a lo largo de la historia egipcia. De una manera parecida, el amuleto que representa una mano cerrada (fig. 11) podría también representar el principio básico femenino; y la sacerdotisa máxima del culto de Amón, que representaba la consorte del dios, realmente poseía el título de «La Mano de Dios», junto al de «Esposa de Dios» y «Adoratriz de Dios».

Los amuletos con forma de racimo de uvas (fig. 13) también pueden representar el corazón humano, debido a su forma (y quizá también por su color). Existe una evidencia literaria que apoya esto en la obra conocida como el «Cuento de los Dos Hermanos», en el que el corazón del protagonista se describe como *iarret*: «un racimo de uvas» [2]. Por eso esta forma puede evocar el corazón y a través de esta conexión, los conceptos de vida y renacimiento asociados con el corazón.

Porque a los egipcios les deleitaban este tipo de relaciones visuales, y porque para ellos trascendían lo puramente coincidente y tomaban significado simbólico e importancia, muchos objetos de uso doméstico, funerario y de culto se adaptaban a formas simbólicas. Por ejemplo, los colgantes de buitre volando con las alas extendidas y los discos solares alados algunas veces están representados con las puntas de las alas dirigidas hacia abajo con la forma del jeroglífico del cielo [3]. El kohl o los tubos de pintura de ojos frecuentemente se hacían con la forma de una caña hueca, algunas veces con la base diseñada como la pieza de boca de una caña convertida en flauta musical (fig. 12). Esta forma evocaba una conexión con la diosa Hathor que se asociaba con ambos objetos, la caña de papiro y con la música. De una manera parecida, una famosa lámpara de bronce procedente de la tumba de Kha en Tebas y perteneciente a la dinastía XVIII, ahora en el Museo Egipcio de El Cairo, está realizada a imitación del pez bulti, el cual por su forma rotunda y colorido rojizo se utilizaba como un símbolo implícito del orbe solar [4]. La idea de un símbolo del sol utilizándose como una lámpara, tenía obvios atractivos para los egipcios, pero como una imagen solar, el pez bulti poseía importantes connotaciones de renacimiento, los cuales están sin duda también presentes en la lámpara emplazada en la tumba de Kha.

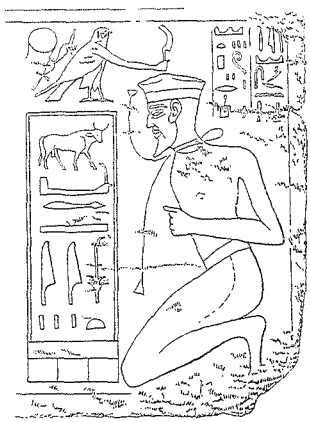
La interacción de las formas. Diferentes formas con significados similares

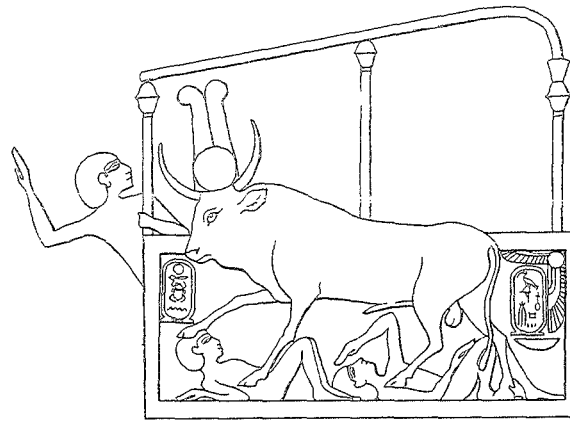
A menudo, formas simbólicas diferentes tienen idéntica significación, como es el caso de las representaciones frecuentes del rey egipcio como un toro, un halcón, una esfinge u otra criatura.

Pero el simbolismo de la forma puede ser mucho más profundo que la simple ecuación entre el aspecto básico de un objeto con otra forma de alguna significación. Con frecuencia, esta clase de simbolismo envuelve no sólo la forma total de un objeto, sino las formas de sus partes individuales o lo que al principio podían parecer simplemente unas adiciones decorativas. La sutileza de este simbolismo se puede ver con claridad en cantidad de pequeños objetos con enmangue para usar en escenarios privados y de culto, como el mango del espejo y la llamada «cuchara cosmética», los cuales con frecuencia muestran formas decorativas diferentes con significados parecidos.

Los espejos de mano de metal pulimentado utilizados por los egipcios para el arreglo y embellecimiento personal también se usaban en rituales religiosos y se les daba regularmente formas llenas de significado simbólico. Los relieves de los muros de los templos ptolemaicos muestran que algunas diosas, especialmente Hathor y Mut, se representaban con dos espejos, uno de oro y uno de plata, que significaban el sol y la luna como ofrendas en el servicio de sus cultos. Debido a que el disco del espejo evocaba al sol —los dos en su máximo resplandor y forma—, los espejos egipcios a menudo exhiben una decoración que realza su asociación simbólica desde los tiempos del Reino Medio. Algo de esta significación se ha visto en el enmangue del espejo con forma de *djed* que ya se ha analizado, donde la forma del espejo alude a la estabilidad eterna y soporte mágico del sol en el esquema cósmico de las cosas. Pero la significación solar del disco del espejo puede hallar expresión en docenas de maneras a través de distintas formas o detalles añadidos a la forma básica del espejo. Por ejemplo, un mango de espejo encontrado en la tumba de Tutankhamón (1333-1323 a.C.) estaba inscrito de manera que el escarabajo que empuja el disco solar delante de la escritura jeroglífica del nombre del rey está directamente debajo del disco del espejo, que podría haber funcionado simbólicamente como una prolongación de *ra* o disco solar[5].

Otros espejos ilustran cómo un significado simbólico similar se puede conseguir de una manera diferente. En algunos ejemplos, elementos adicionales sugieren significación solar, por ejemplo, cuando





2, 3.
Diferentes formas con idéntica función: el rey destruye enemigos como un halcón y como un toro.

el disco del espejo está flanqueado por dos halcones, símbolos sagrados del sol. Ocasionalmente, una forma totalmente diferente se puede usar para sugerir el mismo significado. Un espejo de bronce en el Museo Británico está hecho con la forma de una hoja de loto, con el esbelto tallo de la hoja conformando el enmangue, y el reverso del espejo decorado con la impronta de los nervios que se ven en las hojas reales (fig. 16). Aquí el disco del espejo evoca al sol de una manera excepcional, puesto que no sólo la hoja del loto gira como el sol, sino porque el loto era también la planta solar por excelencia, ya que la flor se retira debajo del agua por la noche y surge otra vez cada día como el sol.

La utilización del espejo como instrumento de belleza y como un símbolo del sol es la razón para su asociación con la diosa Hathor. No sólo era Hathor la diosa del amor, del gozo y la fertilidad, sino que de acuerdo con el mito, ella era también la esposa del dios sol Ra. Los espejos a menudo explican detalladamente esta asociación simbólica con la diosa a través de la forma de sus mangos hechos con la forma del tallo y umbela del papiro, que era uno de sus atributos o símbolos. En muchos ejemplos, la conexión con Hathor se hace incluso más explícita con la cara misma de la diosa de orejas de vaca que se incorpora como un elemento central en el diseño (fig. 15). El mango de un espejo se podía construir también con la forma de la figura de una joven (fig. 14), la cual es típica de una forma popular a lo largo del Reino Nuevo, en la que la joven probablemente representa una de las danzarinas *khener*, artistas que actuaban para el difunto en la parte

exterior de su tumba y que se relacionaban con Hathor. Incluso la figura de Bes, el dios enano asociado con la protección y con los partos, que aparece en los enmangues de muchos espejos, también se relaciona con Hathor. Así pues, la mayoría, si no todas las formas decorativas encontradas en los espejos egipcios, puede llevar un significado simbólico parecido, una asociación con el dios sol y con Hathor, su consorte [6].

Sucede una situación parecida en el caso de las formas que los artesanos egipcios dan a una clase de utensilios que aún no se comprenden totalmente, los conocidos como bandejas de ungüentos y «cucharas», que podrían haberse fabricado para contener aceites rejuvenecedores, pomadas o ungüentos. Los cuencos de dichas cucharas pueden ser circulares, ovales, rectangulares o con la forma de un objeto específico. A menudo los cuencos están incisos con líneas onduladas significando agua 〰 a fin de sugerir que el cuenco es un estanque. Algunas veces, el cuenco también puede estar decorado con representaciones de patos, peces, ranas u otras criaturas acuáticas. En este caso, el simbolismo con frecuencia ha sido pensado para que tenga una doble naturaleza. En un primer nivel, el agua y las criaturas acuáticas, simplemente sugieren la metáfora visual del estanque en la cuchara contenedora del líquido. A otro nivel las imágenes se han visto asociadas, al menos en algún grado, a un plano sexual y de renacimiento. El propio agua se utilizaba como un símbolo sexual femenino, y los patos, peces y ranas pueden tener todos ellos connotaciones de sexualidad y fecundidad en el arte egipcio (véase Acciones). En bastantes ejemplos, el disco circular de la bandeja puede ciertamente simbolizar el resurgir del sol entre las marismas de papiros, un potente símbolo de creación y renacimiento, y muchos tienen forma de *ankh,* que simboliza (como los espejos) vida, rejuvenecimiento y renacimiento. Los poderes de rejuvenecimiento del ungüento que la cuchara contenía podrían ser de esta manera potenciados por el simbolismo de la forma del recipiente.

Esta misma dualidad puede verse en los mangos de las cucharas, que se utilizaban como un campo para la decoración a menudo labrado con la forma de una figura humana que portaba el cuenco de la cuchara con forma de un gran cántaro o vasija. Algunas de estas figuras son sirvientes asiáticos, pero otras cucharas representan atractivas muchachas, desnudas exceptuando mínimos ornamentos. Muchas veces, el mango representa a la chica sujetando haces de papiros o patitos, y en muchos casos ella aparece sobre un pequeño esquife con cabeza de pato mientras toca un instrumento de cuerda. Otro tipo común de mango representa a la muchacha como nadadora y soste-

niendo en sus brazos estirados el recipiente de la cuchara con la forma de un pato, ganso, pez o incluso una gacela (fig. 17). Una vez más, el uso de estos variados motivos se abre a diferentes interpretaciones. A un nivel muy básico, muchos mangos simplemente refuerzan el simbolismo del «estanque» asociado con los cuencos de las cucharas. A un nivel más sutil, sin embargo, parecen estar implicados con algún tipo de simbolismo sexual o de renacimiento. Muchos de los motivos que se utilizan en la decoración de estas cucharas parecen relacionarse de forma directa con la diosa Hathor como ya se ha hecho patente en nuestra exposición del simbolismo formal de los espejos. Las danzarinas *khener*, las figuras del enano Bes, asiáticos, animales como la gacela, órix, ibis e incluso las formas de objetos, como espejos, sistros y jarras de vino, que aparecen en estas cucharas están todos asociados con Hathor.

Pero la gran variedad de motivos recurrentes en estas cucharas sugieren un simbolismo subyacente que podría poner juntas todas las piezas del puzzle que forman todos estos objetos. Recientemente, la completa investigación de Arielle Kozloff bien podría proporcionar la pista de los símbolos [7]. Comienza con un estudio sobre los tipos de cuchara con una chica que nada, este investigador observa que el pájaro que forma el recipiente de estos objetos con frecuencia es un ganso más que un pato. Sabiendo que el ganso es a menudo el símbolo del dios de la tierra Geb, se da cuenta de que la figura de la muchacha desnuda podría representar la esposa del dios, Nut, la diosa madre de los cielos que se representa frecuentemente como una joven, que se tiende desnuda sobre la tierra (y que aparece en el cielo nocturno como la Vía Láctea) [8]. La postura natatoria podría así entenderse como la de la diosa nadando en los cielos, que los egipcios consideraban como un mar cósmico sobre el que el dios sol navegaba cada día en su barca [9]. Fuentes textuales examinadas por Kozloff parecen ser paralelas a esta imagen visual en el modo en el que presentan a la diosa Nut ofreciendo o «elevando» a su hijo o heredero Osiris. Debido a que las muchachas que nadan llevan algunas veces en sus manos un pato (cuyo nombre egipcio es *sa*, que es también la palabra para hijo) o una cría de gacela (para la que la palabra es *iua*, que es también la palabra para «heredero»), parece existir una conexión directa, que sugiere una relación entre la diosa y el fallecido, a quien se asociaba con Osiris en las creencias funerarias egipcias.

Tanto como la madre del rey sol Ra, o como la de Osiris, Nut también puede «alzar» delante sus símbolos solares, como el pez bulti o la flor de loto que forman el cuenco de muchas de las cucharas con jóvenes que nadan, o cuencos con la forma de un cartucho oval o

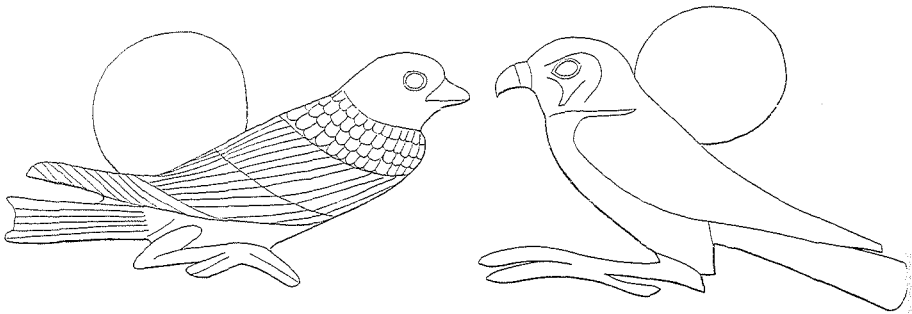
circular *shen* que simboliza el circuito solar. De esta manera se pone de manifiesto un simbolismo coherente de lo que pueden parecer tipos de cucharas totalmente inconexos. Incluso un tipo de cuchara que tiene su mango con la forma de un perro corriendo (¿o nadando?) y que sujeta un pez bulti o una concha de almeja en su boca (fig. 18) puede ser comprensible, dado que Kozloff demuestra que el perro puede representar simbólicamente los dedos de la diosa sosteniendo al sol [10].

A través de su asociación con las diosas Nut y Hathor, las cucharas pueden reflejar una consistente carga simbólica respecto al renacimiento solar y cósmico, y de renovación de vida para el difunto a través de una de estas grandes diosas madre. De este modo, estos objetos proporcionan un claro ejemplo de la naturaleza interactiva de las diferentes imágenes, de ahí que muchas formas diferentes se puedan usar para expresar el mismo registro simbólico de significado. El principio tiene importantes ramificaciones en distintas áreas del arte egipcio, y se ha reconocido, por ejemplo, en casos donde el arte funerario privado utiliza imágenes como un ramo de flores o un espejo (ambos conocidos por la palabra *ankh* en egipcio) imitando simbólicamente el signo sagrado *ankh* ☥ que sujetan los dioses y reyes egipcios. En este ejemplo hay una conexión lingüística añadida entre los objetos, pero el principio subyacente permanece igual.

La modificación de formas. Formas similares con significados diferentes

Si una amplia gama de formas simbólicas diferentes pueden sugerir un significado común, de la misma manera pequeñas variaciones de la misma forma pueden algunas veces guardar diferentes connotaciones simbólicas. Por ejemplo, en el uso privado de formas como el ramo *ankh* y el espejo *ankh,* que podrían usarse para sugerir un símbolo asociado con la realeza o la divinidad, más raramente la modificación de la forma se llevó a cabo para un propósito contrario, y así motivos que se usaban en el arte funerario de los plebeyos se modificaron para uso real. Esto puede verse en una interesante variante del motivo del pájaro *menet* en la mitología egipcia.

El *menet* era una golondrina, martín, o un vencejo de la familia de los *Hirundinidae* o fue quizá modelado genéricamente a base de todos estos pájaros [11]. Es conocido que las golondrinas se identificaban con las almas transfiguradas de los muertos, y con frecuencia representaciones de la barca del dios sol Ra mostraban a este pájaro sentado en



4, 5.
El pájaro solar menet *(4) procedente de un brazalete de Tutankhamón y (5) en un relieve de Karnak durante el Reino Nuevo.*

la proa del barco cuando el sol atraviesa el mundo de las tinieblas. En estos ejemplos, la golondrina parece representar no tanto el alma del fallecido, sino un tipo de pájaro de «bienvenida al día» que anunciaba el amanecer y la aproximación del sol. Estos dos conceptos pueden haber encontrado su origen en el hecho de que algunas especies de estas aves construyen sus nidos en huecos en los acantilados que bordean al Nilo, desde donde emergen al amanecer y a los que regresan al atardecer, de la misma forma que las almas de los difuntos, según se creía, emergían de sus tumbas con el sol naciente y regresaban con la puesta del sol [12].

Así, la golondrina aparece como un símbolo del alma y de la renovación solar tanto en el arte privado como en el real desde al menos finales del Reino Medio. Con frecuencia, el pájaro se representa con un disco solar colocado sobre su espalda para reforzar esta asociación, y en un brazalete procedente de la tumba de Tutankhamón aparece una golondrina que lleva un disco solar exactamente de esta manera (fig. 4). Ésta es la representación canónica que se utilizó en unos cuantos contextos tanto por miembros de la realeza como por individuos ajenos a ella. En un relieve real de principios del Reino Nuevo, en Karnak, el motivo se modifica sutilmente [13]. La golondrina con el motivo del disco solar aparece en el relieve de un ornamento que lleva la falda del rey, pero la cabeza y la cola de un halcón se han sustituido por los de la golondrina como si se quisiera identificar el motivo directamente con el rey a través del uso del símbolo avícola real estándar. Aquí, una forma simbólica (que puede incluso haber sido asociado originalmente con la persona del rey y más tarde tomado en gran escala por la población) parece haber sido modificado, para fortalecer o personalizar sus asociaciones reales.

Este aspecto de simbolismo formal se puede ver especialmente claro en los significados múltiples asociados con varias poses que se dan a la forma humana. En escultura, por ejemplo, las posturas estáticas, sentadas o de pie normalmente son la regla, aunque muchos de los tipos básicos muestran una amplia gama de simbolismo formal. Las así llamadas estatuas «bloque» o «cubo», que presentan a sus sujetos sentados sobre el suelo con las piernas dispuestas delante de ellos (fig. 19), normalmente tienen parecido al menos en su forma general de pose con el jeroglífico para «dios» y el uso de tales estatuas que retratan al difunto venerado bien puede basarse en esta similitud. Sin embargo, los detalles de otras estatuas del mismo tipo general parecen mostrar a sus sujetos simplemente sentados, quizá piadosamente en el templo, o incluso como si fueran sentados en una silla portátil.

Las representaciones entronizadas del rey egipcio también pueden revelar pequeñas diferencias dirigidas a la modificación de sus simbolismos. Muchas estatuas y pinturas representan el motivo emblemático que denota la unificación de las «Dos Países» a los lados del trono (*sema-tawy*), de manera que el rey así sentado preside simbólicamente su reino unificado (fig. 20). Unos cuantos ejemplos del Reino Antiguo también representan una figura pequeña del halcón divino posado en la parte alta del trono y extendiendo sus alas alrededor de la parte posterior de la cabeza del rey, como en la famosa estatua de Kefrén (2520-2494 a.C.) en el Museo Egipcio de El Cairo —haciéndose evidente en estas obras que el rey está simbólicamente protegido por el poderoso rey del cielo y patrón de la monarquía—. Posteriores estatuas sedentes de reyes que no incorporan el motivo del halcón protector pueden estar destinadas algunas veces para ser vistas de una manera diferente. Debido a que la palabra egipcia para trono era *set*, y esta palabra parece formar el núcleo del nombre de la diosa Isis (*aset*), es posible que algunas estatuas que muestran al rey sentado sobre el trono tengan la intención de evocar la idea del rey (así representado como Horus, el hijo de Isis) sentado sobre el regazo de su madre divina: un motivo que puede encontrar expresión concreta en la estatuilla de Pepi II (2246-2152 a.C.), en el Museo de Brooklyn, como un adulto diminuto en el regazo de su madre [14]. Alternativamente, el asiento real algunas veces puede simbolizar el «padre» del rey Osiris, como en la declaración, «El rey hace su asiento como Osiris», en la que la expresión «hace su asiento» (*iri set-ef*) contiene elementos del nombre del dios [15].

En la estatuaria real con representaciones de figuras erguidas, diferencias similares en el significado simbólico también parecen estar

producidas por variaciones menores en la forma. Ciertamente, la asociación del rey con Osiris en las estatuas momiformes que muestran los atributos del dios, es clara, mientras que en aquellas estatuas que exhiben la «postura de paso avanzado» se puede asociar con el dios de una manera diferente. Esta pose (fig. 21) parece denotar acción, o acción potencial, y frecuentemente fue utilizada en estatuas en tumbas donde parece mostrar al rey muerto o una persona privada aproximándose para recibir ofrendas. Porque las piernas en zancada se usaron ideográficamente en los escritos jeroglíficos con palabras indicando movimiento, y porque dichas estatuas eran emplazadas con frecuencia en falsas puertas en la tumba, un significado que hace alusión a la habilidad del fallecido para ir y venir entre este mundo y el otro parece totalmente seguro. Algunas veces, dicha forma puede también haber escogido representar al dios Osiris en su papel de dios de la constelación del sur Orión, a lo que se hace referencia en los Textos de las Pirámides como «el de pierna larga y de paso amplio» [16]. Esto es especialmente cierto en los casos en donde otros aspectos simbólicos, como localización, color o atributos también sugieren una identidad osiriana.

Como en cada área del simbolismo egipcio, se debe tener cuidado al considerar todos los aspectos de la iconografía de una obra de arte. Una magnífica estatua de pie y perfectamente conservada de Amenhotep III (1391-1353 a.C.), representado asimismo como una estatua sobre un trineo para su transporte, que fue descubierta en el patio del templo de Luxor en 1989, proporciona un excelente ejemplo de lo anterior (véase fig. 63). La estatua fue esculpida en cuarcita rojo púrpura (el color que tiene indudables connotaciones solares y conexiones con el Heliopolitano rey sol Ra) y no sólo representa al rey con la doble corona (algunas veces asociada con el Heliopolitano dios Atum), sino que también muestra un diseño en forma de plumas (asociado con dioses falconiformes como Horus, Ra y Ra-Horakhty) sobre la falda del rey. Dado que la imagen representa una estatua, sin embargo, asociando así al rey con Osiris, es posible que esta sola estatua equipare al rey con ese dios tanto como con los dioses solares Heliopolitanos [17]. Una combinación que es especialmente interesante, ya que Osiris y Ra han llegado a ser considerados como los representantes del cuerpo y el alma, respectivamente, de un único gran dios.

De la misma manera que al variar detalles de una forma dada se pueden producir expresiones simbólicas diferentes, con el paso del tiempo algunas formas pueden tomar nuevos significados. Cuando esto ocurre, los antiguos significados pueden conservarse o bien ser

suplantados. Este proceso se puede ver en muchas áreas del arte egipcio, pero el desarrollo del sarcófago egipcio proporciona un ejemplo claro. Los sarcófagos de todos los periodos están sujetos a complejas tipologías con muchas variaciones, pero en puros términos simbólicos, deben ser diferenciados cuatro tipos principales, desde época inicial hasta el fin de la historia faraónica [18].

Aunque se pueda haber originado simplemente como un recipiente protector para el cuerpo del difunto, el sarcófago egipcio pronto adquirió aspectos simbólicos relacionados con su forma. Muchos sarcófagos inicialmente funcionaban como una tumba simbólica y una «casa» para el difunto (la palabra egipcia para «casa» y «tumba» es la misma), así que frecuentemente se decoraron para parecerse a los paneles ocultos encontrados en las paredes de las tumbas y de las casas. Lo que se conoce como «falsa puerta» en la tumba del Reino Antiguo (a través de la cual el espíritu del fallecido se suponía que pasaba para recibir ofrendas) se incorporó también dentro del diseño del propio sarcófago en la dinastía VI. Hacia el Reino Medio, sin embargo, apareció el sarcófago antropomorfo, que parecía copiar la apariencia de la momia y simbólicamente proporcionaba un «cuerpo» alternativo para el espíritu del difunto. Las creencias en el más allá estaban tan influidas por la adoración del dios Osiris en este periodo que el significado de la forma del sarcófago y su decoración pronto evolucionaron y, con el paso del tiempo, el sarcófago antropomorfo o momiforme adquirió un nuevo sentido.

En el Reino Nuevo, las figuras de Isis, Neftis, los cuatro hijos de Horus y otras divinidades relacionadas con Osiris se añadían rutinariamente a la decoración de las paredes de los sarcófagos para proporcionar un anillo de protección en torno al fallecido «Osiris»; y muchos de los atributos del dios (por ejemplo, su barba curvada, su peluca «divina» tripartita, o las manos cruzadas en el pecho) se añadieron a la forma del sarcófago. Ocasionalmente nos encontramos con diferencias regionales en la expresión de esta clase de simbolismo formal. Usualmente, las figuras de Osiris procedentes del Alto Egipto presentan los brazos cruzados uno sobre otro, mientras que en el Egipto Medio están cogidos al mismo nivel. Otra adaptación de la forma del sarcófago hacia aspectos simbólicos se puede ver en la relación del fallecido con la diosa Nut. Como Nut era la madre de Osiris, la diosa podía ser considerada como la madre del difunto; y por esta razón el sarcófago comienza a ser visto como símbolo del cuerpo de Nut. En los textos del Reino Antiguo, con frecuencia se refieren al arca funeraria como *mut* o «madre», de hecho, y desde los tiempos del Reino Nuevo para la realeza, y más tarde (hacia la dinastía XXII)

para los plebeyos, el aspecto de Nut como diosa de los cielos se representa en el suelo o en la tapa del sarcófago abrazando al difunto, tal y como Nut se extiende sobre la tierra y recibe el espíritu del difunto para que llegue a ser una de las estrellas.

Todavía hay otro tipo de sarcófago antropomorfo, que se desarrolla en el área tebana durante el Segundo Periodo Intermedio, es el llamado sarcófago *rishi*. El nombre procede de la palabra árabe para «pluma», ya que estos sarcófagos se reconocen por el diseño que cubre la mayor parte de la tapa con la forma de dos grandes alas que envuelven el cuerpo desde los hombros hasta los pies. El significado simbólico de este diseño de plumas no se comprende totalmente. Muchos egiptólogos han visto esta decoración como la representación de los brazos envolventes de una diosa alada, como Isis o Neftis, la diosa del cielo Nut, o la diosa buitre Nekhbet, aunque existen otras posibilidades. Se ha sugerido que las plumas pueden, de hecho, asociar al sarcófago con una entidad avícola como el *ba*, el pájaro que representa el «alma» del propio difunto [19]. El sarcófago fue final y completamente enfundado en el diseño *rishi*, con los hombros y el torso cubiertos por hileras de algo parecido a plumas en pequeña escala, y enfundando las piernas en unas mayores plumas al modo de «alas». Cualquiera que sea su simbolismo, este tipo de sarcófago se continuó utilizando en enterramientos reales y privados durante la mayor parte de la dinastía XVIII y se puede ver, por ejemplo, en los sarcófagos y en algunas de las figuras momiformes de Tutankhamón que combinan el simbolismo de la forma básica antropomorfa con la de los tipos de Osiris y *rishi* (fig. 22).

El uso programático de las formas. Arquitectura del templo en el Reino Nuevo

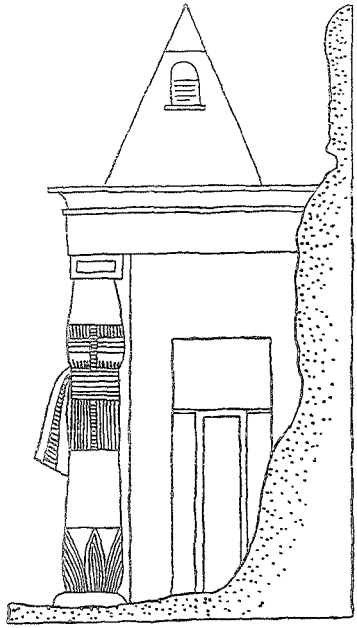
La forma sigue al concepto en todos los tipos de arquitectura monumental egipcia, pero en ninguna parte se ve más claramente este principio que en el diseño y la decoración en el desarrollo del templo egipcio. El templo funcionaba de dos maneras, como residencia de los dioses que moran en su recinto y, al menos desde el Reino Nuevo, también como un modelo simbólico del universo [20]. Sin embargo, este modelo simbólico no era sólo una representación de la realidad, sino que también constituía un modelo articulado, el cual formalizaba y fortalecía a través de su funcionamiento el curso real del cosmos.

El templo, axial y elaborado, consistía en un envolvente *temenos* o recinto formado por un muro de adobe, en cuyo interior se levantaba

el templo en sí, hecho de piedra (fig. 23). Éste presentaba varios pilonos o portales que conducían a uno o más patios a cielo abierto y por último a una sala con columnas y al tenuemente iluminado interior del santuario del dios. El techo del templo era el cielo de este mundo en miniatura y como tal estaba normalmente decorado con estrellas y pájaros volando que representaban a divinidades protectoras. El suelo, en consecuencia, estaba considerado como el gran pantano del cual surgía el mundo primordial; y las grandes columnas de los patios y salas se hacían de manera que representaran la palma, el loto o las plantas de papiro, con sus intrincadamente trabajados capiteles representando las hojas o flores de estas especies (fig. 24). Las secciones bajas de las paredes del templo estaban también decoradas con representaciones de plantas de los pantanos, y el resultado final se acentuaba considerablemente en varios templos, donde la sala con columnas y los patios exteriores eran anegados con la inundación anual del Nilo. De la misma manera, el muro que rodeaba al complejo del templo estaba algunas veces construido sobre unos cimientos que alternaban lo cóncavo y lo convexo para así representar las ondas del medio ambiente acuoso de los tiempos primigenios. Erik Hornung ha señalado que la excavación realizada para construir los cimientos al fundar el templo encontró también simbólicamente una conexión con la inundación primigenia (Nun) al profundizar hasta el nivel freático natural[21].

El medio ambiente pantanoso proporciona el entorno para el surgimiento del sanctasanctórum que simbolizaba la colina de tierra primigenia que surge de las aguas en el comienzo del mundo y la primera aparición de los propios dioses. La elevada posición de la zona más interna del templo también simbolizaba la relación de su estructura respecto a *maat*, el «orden» subyacente sobre el que el mundo descansaba. A pesar de que el hecho ha sido rara vez considerado, las rampas y escaleras que se dirigen a la entrada del templo y a sus zonas más internas formaban recordatorios visuales de las rampas o plintos sobre los que eran emplazadas las estatuas de los dioses —y que se hacían con la forma del jeroglífico que se utilizaba para escribir la misma palabra *maat*.

De la misma manera que estos elementos de diseño estructural parecen haber simbolizado la creación original del mundo, otros aspectos del diseño del templo representaban la continuación del funcionamiento del cosmos. Los pilonos de la entrada se construyeron para reflejar la forma del jeroglífico usado para la palabra «horizonte», sobre el cual el sol amanece cada día (véase Jeroglíficos), como muestra una estela de Amenhotep III que conmemoraba la construcción de



6.
La persistencia de formas: la forma antigua de la pirámide continúa produciéndose en muchas tumbas del Reino Nuevo y en sepulcros y otros objetos de periodos más tardíos. Detalle procedente de la pintura de una tumba del Reino Nuevo.

su gran templo mortuorio en la orilla oeste de Tebas: «Se parece al horizonte del cielo cuando Ra amanece sobre él»[22]; y en una inscripción más tardía tallada en la entrada del templo ptolemaico de Edfú, los pilonos se llaman específicamente «Isis y Neftis que elevan al dios sol que brilla en el horizonte»[23]. Así pues, la larga avenida procesional del templo es una réplica del curso del sol en su viaje diario a través del mundo, amaneciendo sobre los pilonos en el este, atravesando la sala de columnas y patios, donde su imagen aparece bajo los dinteles y arquitrabes, y poniéndose finalmente en el oeste, donde se situaba la oscura capilla interior (véase Localización).

Otras formas asociadas con el templo egipcio repiten también estos mismos significados simbólicos. Las parejas de obeliscos que se emplazaban a cada lado de los pilonos de la entrada eran ciertamente símbolos solares y en ocasiones fueron dedicados a la mañana y a la tarde como manifestaciones del dios sol, pero también pueden haber funcionado en algún grado como la forma de dos montañas en el horizonte sobre las que los propios pilonos fueron modelados. Este

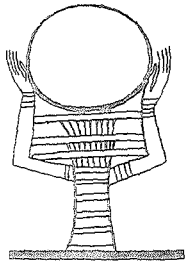
significado añadido se ve quizás en una inscripción de Hatshepsut quien se enorgullece de esta manera de los obeliscos que ella había erigido «... sus rayos inundan las Dos Tierras cuando el disco solar amanece entre ellas...»[24].

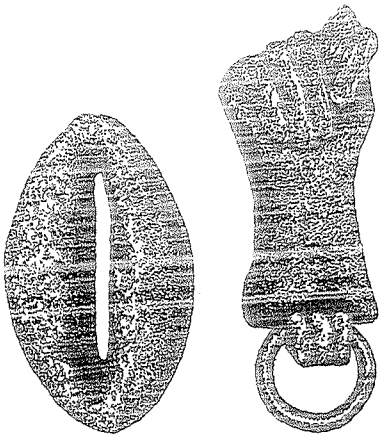
El programa arquitectónico utilizado en el desarrollo de los templos egipcios incorporó, por tanto, virtualmente cada una de las características estructurales que se encontraban en estos grandes monumentos. Fue el simbolismo el que dictó muchas de las formas de los distintos aspectos (techos, muros, columnas y puertas) y el que los integraba y les proporcionaba un significado coherente en su totalidad. Fue el simbolismo, también, el que permitió al templo funcionar en su papel de modelo del propio cosmos. Todo esto se llevó a cabo primero a través del uso programático del simbolismo de la forma, también utilizado en la construcción de los palacios y las tumbas egipcias y en varios contextos no arquitectónicos, como el diseño de muchos de los amuletos colocados en la momia del difunto. Aun así, la forma fue sólo una de las dimensiones simbólicas que los antiguos egipcios utilizaron para expresar y establecer el orden en su mundo y se encuentra normalmente junto con otros aspectos simbólicos que sustentan y realzan su significado básico.

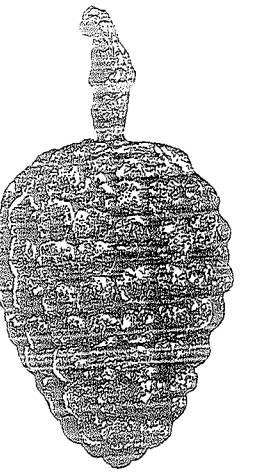
Asociación de formas primaria y secundaria

7-9. *(7) Pilar* djed. *Tumba de Nefertari (sala hipóstila), Valle de las Reinas. Tebas. dinastía XIX. (8) Pilar* djed *con atributos de Osiris. Tumba de Seti I, Valle de los Reyes, Tebas. dinastía XIX. (9) Espejo con mango con forma de* djed. *Tumba 217, Tebas, dinastía XIX*

El arte egipcio utiliza el simbolismo de la forma a dos niveles, a los que nos referiremos como niveles de asociación *primario* y *secundario*. En el nivel primario, el simbolismo es directo y se muestran los objetos con las formas en las que representan lo que significan. Así, el pilar *djed* 𓊽, un antiguo símbolo asociado al dios Osiris y del que se dice algunas veces que representa la columna vertebral del dios, simbolizó tanto a la divinidad como el concepto de soporte y duración. En la tumba de Nefertari los pilares *djed* pintados en algunas de las columnas de la tumba (izquierda) no sólo actúan como pilares de soporte simbólico, sino que también simbolizan a Osiris, el dios del ultramundo. Este significado más tardío se hace evidente en representaciones del *djed* con los ojos, brazos, coronas y otras insignias del dios (abajo, a la izquierda). La representación de un espejo del Reino Nuevo (abajo, a la derecha), hecho con la forma de un pilar *djed* sosteniendo hacia arriba un disco solar, evoca el mismo soporte y estabilidad pero también puede aludir a Osiris en el otro mundo y a Ra surgiendo de entre los cielos. A pesar de las modificaciones y añadidos en la imagen, la forma del *djed* se puede reconocer directamente en todas estas representaciones.

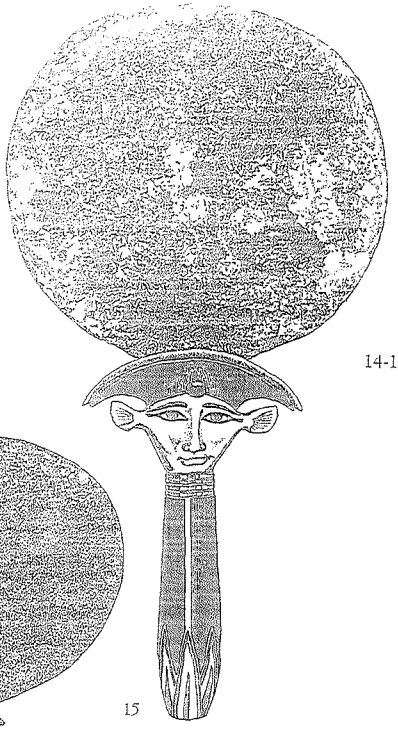




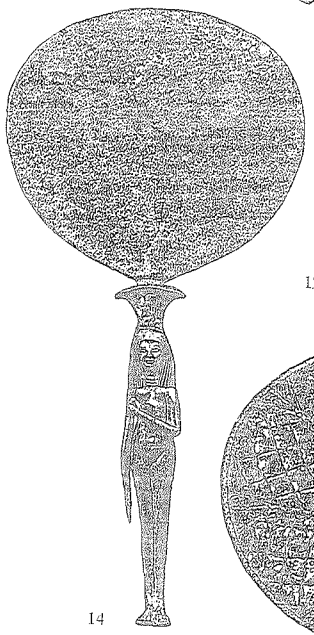


10-13. *Amuletos de fayenza con la forma de (10) una concha de caurí, (11) una mano cerrada, y (13) un racimo de uvas. Periodo Ptolemaico. Harer Collection, San Bernardino, California. (12) Tubo de pintura para ojos de Tiyi, esposa de Amenhotep III. Dinastía XVIII. Museo Egipcio, Turín.*

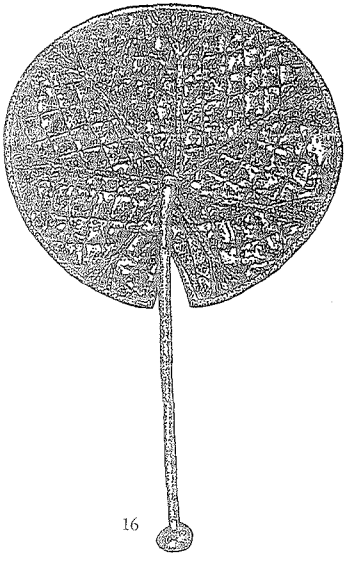
La asociación simbólica secundaria sucede donde formas reconocibles se representan indirectamente en el arte egipcio. Aquí, las formas se usan para evocar la apariencia de otra cosa que tiene un significado simbólico. Este nivel de asociación es especialmente común en amuletos como la concha de caurí (10), que se utilizaba como un símbolo de sexualidad a causa de su parecido con los genitales femeninos, o la mano cerrada (11), que también era un símbolo del principio femenino o de la unión sexual. De una manera similar, los amuletos que representan un racimo de uvas (13) se identifican como símbolos del corazón, y, por lo mismo, de la propia vida, debido a su parecido esencial en la forma (así como su color y por el jugo de la uva, parecido a la sangre).
El tubo de pintura para ojos (12) también utilizaba el mismo tipo de asociación simbólica secundaria porque está hecho con la forma de un tallo hueco de papiro, con la base adaptada para la boca y así poderlo tocar como un instrumento parecido a una flauta. Esta forma asocia el objeto con Hathor, la diosa del amor y la belleza, ya que esta diosa también se relaciona con la música y con el papiro, que era uno de sus símbolos.



15



14



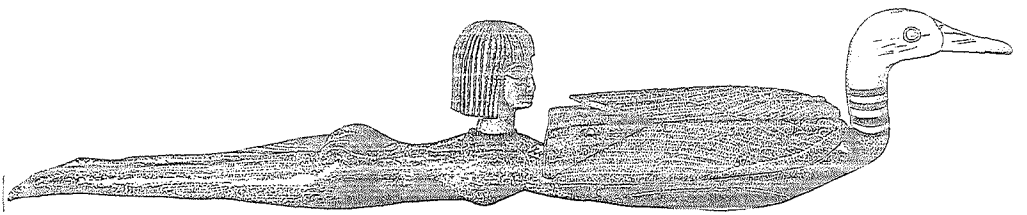
16

La interacción de las formas

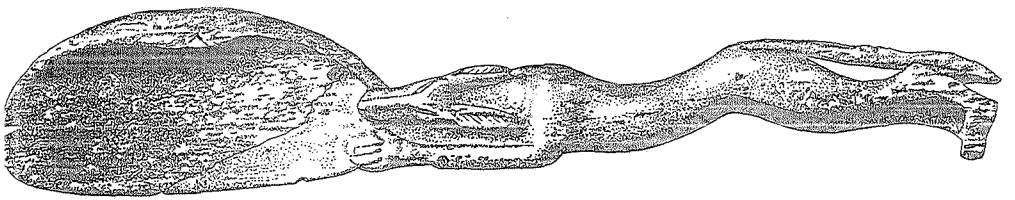
14-16. *Espejos de bronce: (14) Reino Nuevo. Museo del Louvre, París. (15) Reino Nuevo. Museo Egipcio, El Cairo. (16) Reino Antiguo/Medio. Museo Británico, Londres.*

Los espejos poseen gran significado simbólico, especialmente como símbolos del sol (debido a la forma y al resplandor de sus pulimentados discos de metal) y se usaron en muchos casos en contextos rituales. Aunque las formas decorativas asociadas con los espejos son muy numerosas, la mayoría de éstas se relacionan de alguna manera con el subyacente significado solar de los objetos. Muchos muestran una conexión directa con la diosa Hathor, que no sólo era la divinidad patrona de la belleza y el amor (en asociación claramente relevante a la función del espejo), sino también la consorte del dios sol Ra y de ahí su relación con el simbolismo solar.

Las formas hatóricas frecuentemente usadas en los espejos incluyen el retrato de la diosa con cara y orejas de vaca y la umbela del papiro que era uno de sus símbolos más importantes —ambos se muestran en el ejemplo 15—. Las formas de chicas jóvenes y habitualmente desnudas que se suelen representar en mangos de espejos también están relacionadas con Hathor (14, la cual tiene la umbela del papiro debajo del disco del espejo), como lo son las imágenes del dios Bes y algunos otros símbolos. Otros espejos muestran su simbolismo solar de forma más directa, por ejemplo, cuando se decoran con halcones que evocan a los dioses del sol con cabeza de halcón, Ra, Horus y Ra-Horakhty; o como en el caso de la figura 16, como la hoja del loto o el nenúfar, los cuales funcionaban como un importante símbolo solar debido al hecho de que la planta se retira debajo del agua por la noche y surge otra vez con la primera luz del día.

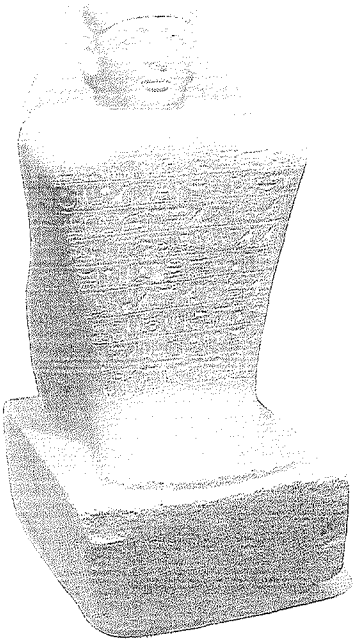


17, 18. *Cucharas cosméticas: (17) Diosa con ganso y (18) perro con concha de almeja. Dinastía XVIII. Museo del Louvre, París.*



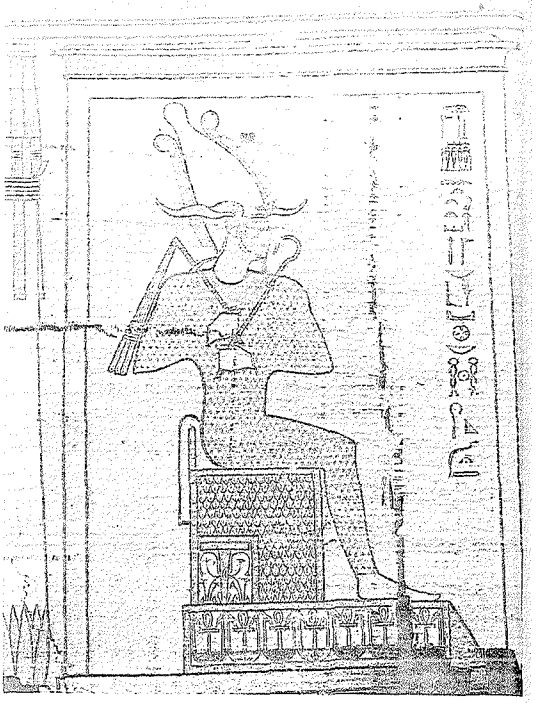
Las llamadas cucharas cosméticas utilizadas por los egipcios representan otra clase de objeto pequeño, comúnmente decorado con un gran número de motivos representativos y aparentemente usadas en ciertos contextos rituales con intenciones simbólicas. Aunque las formas decorativas utilizadas para estos utensilios con frecuencia son similares a aquellas encontradas en los espejos (símbolos hathóricos como el papiro, la vaca, chicas jóvenes, etc.), otro grupo de formas muy diversas también parece relacionarse con un tema simbólico muy diferente. Este segundo grupo incluye el tipo de cucharas con «muchacha nadando» que muestra a una joven que se estira sujetando a un pato, ganso, o cualquier otra criatura (17). Todas estas cucharas parecen simbolizar a la gran diosa madre del cielo y al sol, a quien ella ha parido (o su esposo o hijo dependiendo del símbolo que se utilice) en concordancia con las creencias mitológicas egipcias. Los motivos decorativos, que parecen muy dispares, en realidad pueden denotar el mismo tema subyacente, y ya se ha mostrado, por ejemplo, que las cucharas hechas con la forma de un perro corriendo o nadando con un pez bulti o concha de almeja en su boca (18) se refieren exactamente al mismo concepto, con el perro que simbólicamente representa los dedos de la diosa sujetando al sol.

La modificación de las formas



19. *Estatua cubo de Yamu-Nedjeh. Dinastía XVIII. Museo de Luxor.*

Algunas veces, pequeñas variaciones en una forma dada pueden conducir hacia diferentes significados simbólicos, especialmente en representaciones de la figura humana. La estatua «cubo» egipcia, por ejemplo, aparece con diversas variaciones, las cuales sugieren un significado diferente en cada caso. Bastantes ejemplos simplemente representan a sus sujetos sentados en el interior de los templos, donde muchas de las estatuas estaban situadas. Otras parecen representar a la persona en un palanquín, sin duda indicando un nivel de estatus, o bien representar a la figura en una forma similar al jeroglífico del «dios sentado», sugiriendo la naturaleza divina de la persona fallecida.



20. *Osiris sentado. Papiro del periodo Ptolemaico. Museo Egipcio, El Cairo.*

Las representaciones de reyes sentados pueden asimismo poner de manifiesto una cierta cantidad de variaciones simbólicas en significado. Aunque varios monarcas del Reino Antiguo fueron retratados con la pequeña figura del halcón divino Horus detrás de ellos (simbolizando protección divina y su propio papel como la manifestación del dios), otras representaciones recalcan el poder del rey sobre Egipto a través del acto físico de sentarle sobre el emblema heráldico para «unificación» inscrito bajo los lados del trono. Algunas veces, el asiento real puede quizá representar a la diosa Isis (cuyo nombre significa «trono»), evocando el simbolismo del rey sentado en el regazo de su madre divina.

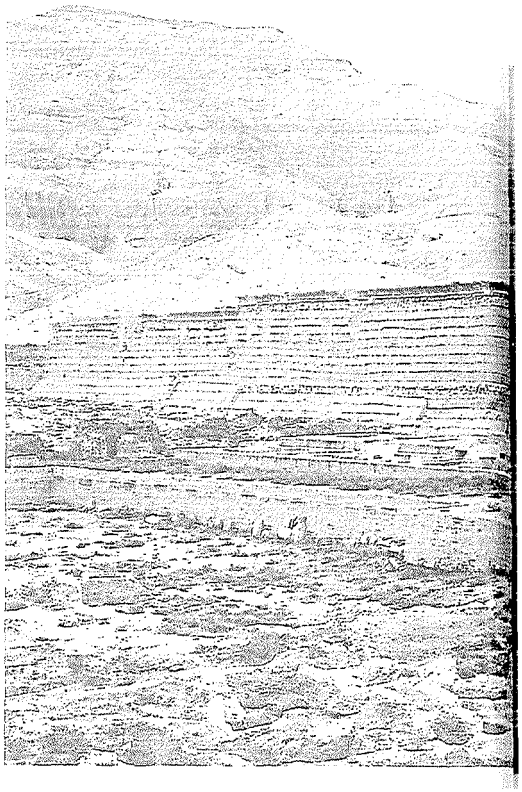
21. *(Derecha) Estatua de Ramsés II con el paso avanzado. Templo de Luxor, dinastía XIX.*

Las estatuas de individuos con una pierna avanzada como si se adelantaran, frecuentemente se emplazaban en templos y tumbas de falsa puerta y probablemente simbolizaban a la persona fallecida emergiendo del otro mundo para recibir ofrendas y así experimentar la existencia en la otra vida. Algunas estatuas reales con esta actitud avanzada pueden también sugerir la simbólica asociación del rey con el dios Osiris —con el que se creía que se fundía al morir—. Este simbolismo aparece especialmente claro en representaciones del rey avanzando representado como Osiris en su papel del dios de la constelación del sur Orión, a quien se llamaba «de pierna larga y de paso amplio».

22. *(Arriba) Segundo sarcófago de Tutankhamón. Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

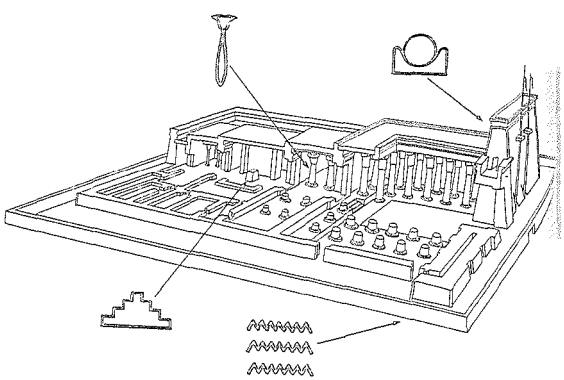
Las representaciones de la forma humana en los ataúdes y sarcófagos egipcios también ofrecen la misma variación simbólica. La forma antropomorfa básica proporciona un «cuerpo» alternativo para el espíritu del difunto, y el diseño de la pluma «rishi» que fue añadido a esta forma durante los inicios del Reino Nuevo, sugiere las alas envolventes de diosas protectoras o el *ba* con forma de pájaro del fallecido mismo. La barba curvada y los brazos cruzados, además del cetro y el flagelo añadidos a algunos sarcófagos reales, asocian al rey muerto con Osiris. Todos estos detalles de forma se encuentran en este sarcófago de Tutankhamón.

El uso programático de las formas: el templo egipcio



23. *Templo mortuorio de Ramsés III. Medinet Habu, Tebas, dinastía XX.*

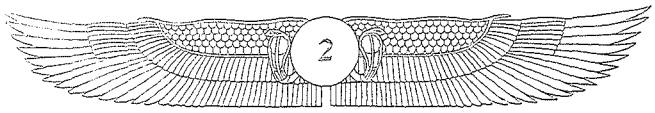
En ninguna otra parte el principio de que «la forma sigue al concepto» se ha visto más claramente que en el diseño y la decoración en el desarrollo del templo egipcio. Desde la época del Reino Nuevo, el diseño del templo egipcio refleja conscientemente la naturaleza única de la visión del cosmos de los egipcios, tanto como la naturaleza del rey y de su total e importante papel en esa visión del universo. Los detalles de la decoración del templo también muestran una aproximación programática a la representación del faraón. En el pilono de la entrada y en los muros exteriores del templo, el rey egipcio con frecuencia aparece como una figura colosal, representando a los dioses ante la humanidad al derrotar a los enemigos y controlar los poderes del caos que podían amenazar la morada divina. En las zonas interiores del templo, sin embargo, el rey aparece en una escala mucho menor, como representante de la humanidad que cuidadosamente atiende las necesidades del dios y quien recibe sus bendiciones y promesas de apoyo.



24. *Vista esquemática del desarrollo de un templo egipcio.*

Cada templo estaba construido como un cosmos en sí mismo. El techo era el cielo de este mundo en miniatura y por lo general se decoraba con estrellas y pájaros volando que representaban a divinidades protectoras. En consecuencia, el suelo, se consideraba como el gran pantano del que emergía el mundo primigenio. Así, las partes más bajas de los muros del templo se decoraban normalmente representando palmeras, lotos o papiros, que se muestran en esta ilustración mediante el signo jeroglífico para el tallo de papiro .

Este medio ambiente parecido a una marisma proporcionaba la aproximación al santuario interno ligeramente elevado que simbolizaba la colina de tierra primigenia emergida de las aguas en los comienzos del mundo (representado por el signo parecido a una escalera para esta colina 𓊪). Del mismo modo, el muro del *temenos* que rodeaba al complejo del templo estaba construido algunas veces con una cimentación que alternaba lo cóncavo con lo convexo y que representa las ondas del medio ambiente acuoso de los Primeros Tiempos, aquí 𓈖 representado como el signo para una masa de agua 𓈖. De la misma manera que estos elementos del diseño estructural del templo simbolizan la creación original del mundo, otros aspectos representaban la cíclica y continua naturaleza de la creación. A causa de que el templo egipcio estaba teóricamente alineado en un eje este-oeste (aunque el alineamiento real estaba basado habitualmente en el río Nilo —incluso cuando éste torcía su curso—, las dos torres-pilonos de la entrada del templo simbolizaban las dos montañas del horizonte entre las cuales el sol surgía cada día. Los pilonos forman la figura del jeroglífico para «horizonte» 𓇳, y en una inscripción grabada en la entrada del templo de Edfú, los pilonos son llamados específicamente «Isis y Neftis, quienes elevan al dios sol que brilla en el horizonte».



MEDIDA Y SIGNIFICADO
el simbolismo del TAMAÑO

«Yo conozco ese Campo de Juncos que pertenece a Ra...
la altura de la cebada es de cinco codos, su espiga es de dos codos
y su tallo es de tres codos... Ellos son espíritus, cada uno
de nueve codos de alto, que lo siegan...»

Libro de los Muertos, capítulo 109

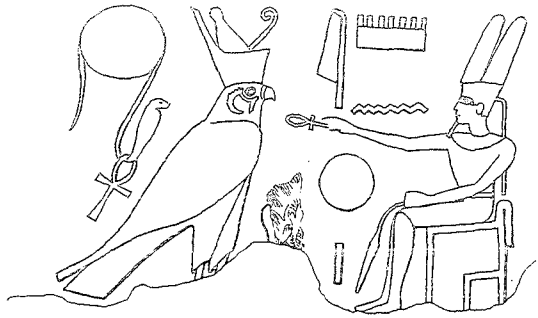
Aunque el tamaño de los objetos rara vez tiene relevancia simbólica en las obras de arte moderno que utilizan la perspectiva visual, en el arte antiguo egipcio sucede lo contrario. En la escultura egipcia y en obras bidimensionales, las diferencias de escala raramente reflejan la realidad visual. Como en muchas otras culturas antiguas, el tamaño de los objetos y figuras es con frecuencia el resultado del principio de importancia relativa y de escala jerárquica, mostrando en sus representaciones a los dioses y los reyes de mayor tamaño que otros seres menores, principio que se utilizó desde el periodo dinástico temprano. Sin duda, esta práctica surgió en un momento en el que el tamaño físico estaba directamente relacionado con la fuerza física, pero este principio evolucionó de inmediato al punto en donde el rey no es simplemente un hombre más grande que sus súbditos, sino un ser situado en un plano totalmente diferente. El principio entonces se convierte en simbólico del poder y de la importancia más que indicativo solamente de fuerza. Esto se aprecia en el hecho de que el arte egipcio arcaico con frecuencia exhibe no sólo una simple dicotomía entre el rey y los súbditos, sino una gradación de los tamaños del rey, visir, y sirvientes (fig. 28). En los comienzos del Reino Antiguo, la misma escala relativa se utilizó en las representaciones funerarias de individuos privados y de sus familias; así, esas diferencias de tamaños dentro de una composición, usualmente, aunque no siempre, intentan representar diferencias de la importancia relativa. Aun siendo un principio básico, tiene una serie de ramificaciones sutiles e interesantes que afectan directamente a nuestra comprensión del simbolismo en el arte egipcio.

Lo gigantesco

El agrandamiento de ciertos objetos en obras figurativas puede ser el resultado de factores diferentes, como apuntó Heinrich Schäfer en su magistral estudio del arte egipcio. «En un arte sofisticado como el egipcio hay dos aspectos relacionados con la ampliación de las figuras. Por un lado es una proclamación factual de la importancia sin un significado estético... [y por otro lado]... los artistas egipcios de todos los periodos eran muy capaces de apreciar la gran ventaja que suponía para la construcción y composición, la exageración del tamaño de ciertas figuras» [1]. Algunas veces, como Schäfer afirma, el agrandamiento de ciertos objetos dentro de una escena aparece meramente como el resultado de una licencia artística, o capricho, como cuando una mariposa de los pantanos es dibujada casi del mismo tamaño que un pato, un hombre tan grande como una casa cercana, o un sarcófago del doble del tamaño que la tumba que se supone lo va a recibir. Aun así, en muchos de estos ejemplos el agrandamiento puede estar basado en la importancia relativa que los objetos retratados tenían en la mente del artista.

En algunos casos podían existir razones mitológicas para la representación de ciertos objetos o figuras a gran escala. De acuerdo con las creencias egipcias, por ejemplo, las dimensiones del otro mundo no sólo eran descomunales, sino que muchos de los habitantes y otros aspectos del más allá eran también gigantescos, un fenómeno que se describe en los escritos 109 y 149 del Libro de los Muertos. En la tumba de Sennedjem en Tebas, el difunto y su esposa Iyneferti aparecen de este modo en los campos eternos, cosechando grano tan alto como ellos mismos (fig. 29).

El uso de obras figurativas de tamaño enorme fue también puesto de manifiesto en épocas diferentes, y obras gigantescas de escultura y relieve se produjeron no sólo cuando las condiciones económicas lo permitían, sino también cuando la proclamación simbólica hecha por lo desmesurado era especialmente importante desde un punto de vista político. Las dimensiones mayores que las de la naturaleza aparecen primero de manera regular en el arte de la dinastía IV y se continuó utilizando con frecuencia a través de la historia egipcia, usualmente en beneficio del rey. Y, sin embargo, éste no fue siempre el caso, ya que durante algunos periodos de declive, cuando el poder del faraón egipcio llegó al más bajo nivel, hubo un incremento del tamaño de las estatuas de los gobernantes provinciales, cuyas representaciones colosales en ocasiones apuntaban a afirmaciones e intenciones políticas [2].



25.
Aumento de tamaño que se corresponde con el estatus: el rey como un gran halcón ante Amón.

Bajo los últimos monarcas de las dinastías XVIII y XIX la tendencia del Reino Nuevo hacia el arte y la arquitectura colosales alcanza su cima. La moda comienza con la construcción del templo mortuorio de Hatshepsut y continúa varios cientos de años con los trabajos de Amenhotep III y Ramsés II (1290-1224 a.C.) que no fueron sobrepasados en número y en tamaño. La inclinación de estos dos reyes por lo colosal en las formas esculturales y arquitectónicas se debe experimentar personalmente para ser verdaderamente apreciado. Fue el primero, Nebmaatra Amenhotep, quien primero hizo de la estatua colosal el sello de la escultura real. Entre sus representaciones están los dos gigantes sentados conocidos como los Colosos de Memnón que están al frente del área del templo mortuorio del rey en Tebas, ya hace tiempo desaparecido (fig. 30). Dañadas por el tiempo, las imágenes aún impresionan sólo por el tamaño e incluso sin sus coronas, hoy caídas, estas estatuas aún tienen casi veinte metros de altura.

Originalmente más grande, y el mayor de varios colosos esculpidos durante el reinado de Ramsés II, era la gran figura sentada que ahora yace, derribada y fragmentada, en el patio del templo mortuorio de ese rey en el mismo área del oeste de Tebas. Esta figura titánica de Ramsés, que en su origen pesaba en torno a mil toneladas y medía al menos 22 metros de altura, fue el objeto del poema de Shelley «Ozymandias». Al coloso le fue dado un nombre especial, tenía su propio sacerdocio que lo atendía, y era venerado como un dios por derecho propio, o al menos como un intermediario entre los humanos y los dioses. Esta figura gigantesca, como de alguna manera otras menores, funcionaba como una manifestación de los espíritus de los divinos reyes de Egipto que protegían los templos de los dioses en los que ellos eran emplazados. Pero el tamaño sobrehumano de estas estatuas no puede ser visto sólo como el resultado de esta asociación con la divinidad, otros factores, probablemente de naturaleza propagandística,

estaban con seguridad involucrados en la elección de sus dimensiones. La gigantesca estatua de Ramsés II que se alza en su templo excavado en la roca en Abu Simbel, en la frontera sur del país, probablemente servía a este propósito, proyectando un mensaje claro de poder faraónico dirigido hacia los vecinos meridionales de Egipto[3].

Con frecuencia se ha señalado que el programa figurativo de los relieves de un templo egipcio sitúa escenas de guerra, de entrega de cautivos a la divinidad, de pisotear y golpear a los cautivos y también de caza de animales salvajes sobre los muros exteriores de una estructura dada por razones apotropaicas, para protegerse del mal (véase Localización). Podría ser también un aspecto importante de este mismo programa el que las figuras de dioses y rey estén habitualmente hechas mucho más grandes en estas representaciones que en las que se encuentran en el interior de los templos. Este tamaño, por supuesto, se hace posible por las mayores dimensiones de los muros externos, pero la mayor escala parece que se usó a propósito. Se podrían haber dividido estas paredes más fácilmente en un número mayor de registros con sus figuras hechas a la misma escala que las que se encuentran en el interior del templo. El tamaño gigantesco de alguna de estas figuras externas ciertamente podría tener una base simbólica, tanto para aumentar el poder apotropaico de las representaciones como para impresionar al observador humano, ya que aparecen precisamente en áreas a las que la población egipcia y los visitantes extranjeros tenían acceso. Se sabe lo que Amenhotep III dijo acerca de sus ampliaciones en el templo de Luxor: «Sus pilonos llegan hasta el cielo, sus mástiles, a las estrellas. Cuando la gente los ve, da alabanzas a su majestad»[4]. A pesar de la hipérbole, en esta afirmación vemos que la entrada del templo era la ubicación más adecuada para las representaciones propagandísticas de naturaleza tanto religiosa como nacionalista y quizás incluso dinástica, y que el deseo de impresionar puede ciertamente haber sido un factor importante en las mentes de los reyes que crearon estas enormes estructuras[5].

Las proporciones de templos posteriores parecen haber adquirido una significación simbólica específica, y en Edfú, por ejemplo, las inscripciones de las paredes del templo registran muchas de las medidas de la estructura, explicando las dimensiones a través de referencias mitológicas. Sin pistas textuales o de inscripciones, sin embargo, es difícil juzgar si dichos aspectos tienen que ver con las primeras estructuras y especialmente con las grandes pirámides del Reino Antiguo, las estructuras más grandes construidas en la Antigüedad. Mucho se ha escrito sobre la naturaleza mística de su tamaño y proporciones (véase Número), especialmente en torno a la Gran Pi-

rámide de Keops (2551-2528 a.C.). Pero más importante, con mucho, que ese tipo de cosas, como las unidades de medida usadas en el diseño de las pirámides, es el tamaño absoluto de las estructuras en sí mismas, un factor que visualmente impresiona y sugiere un significado simbólico suficiente sin necesidad de referencias a lo misterioso o arcano.

Un aspecto final del uso por los egipcios de lo masivo se ha puesto de manifiesto en lo que Eric Hornung ha acuñado como «extensión de lo existente», por medio de lo cual los reyes egipcios constantemente intentaban expandir su propia acción sobre las obras de sus predecesores. A lo largo del Reino Nuevo se añadieron los patios y los pilonos de los templos y se hicieron mayores que nunca. Las tumbas de los faraones cortadas en la roca también fueron incesantemente agrandadas en sus dimensiones [6]. Hasta época ramésida el número de cámaras y pasajes fue en ocasiones el doble que el encontrado en tumbas anteriores. Finalmente, por supuesto, se llegó a un límite, pero la producción de obras de arte y arquitectura gigantescas permaneció como un indicador simbólico del poder del rey egipcio y de su deseo de mantener y superar las tradiciones de grandeza establecidas.

Lo minúsculo

Aunque las obras gigantescas y descomunales creadas por los egipcios puedan dirigir nuestra atención y sugerir gran importancia a través de su tamaño, sin embargo, es también cierto que los objetos más pequeños pueden estar dotados de importancia simbólica. Hay tantas representaciones minúsculas de los reyes de Egipto como las hay de colosos enormes. Es irónico pero quizás igualmente instructivo, por ejemplo, que la única representación que ha sobrevivido de Keops, el constructor de la estructura más grande del mundo antiguo, sea una menuda estatuilla de marfil, exactamente de 7,5 centímetros (3 pulgadas) de altura. Aunque esta estatuilla fue producida quizá con posterioridad a la época del rey [7], se conocen figuras en pequeña escala de muchos otros reyes egipcios, y hay que tener en cuenta que tales figuras se destruyen con más facilidad que las grandes, de modo que probablemente se realizaron mucho más a menudo y en mayor número. Estas pequeñas figuras evidentemente se veían como importantes en el contexto de su propio uso para rituales conmemorativos y propósitos míticos. Así pues, ciertas figuras pequeñas del dios Amón-Ra representado detrás de los altares reales parecen

indicar simbólicamente la función del rey como intermediario del dios[8].

Esto no implica que todas las figuras u objetos a pequeña escala sean de alguna manera simbólicamente significantes. En las obras de arte tridimensionales, los tamaños diminutos pueden ser puramente materia de experimentación artística o una exhibición de destreza. A los egipcios les encantaban los trabajos intrincados de joyería y algunas veces los producían en la más pequeña escala. Un pequeño alijo de diminutas cuentas de vidrio encontrado en una excavación en la que el presente escritor tomó parte consistía en cuentas tan pequeñas (en torno a dos milímetros de largo) que sólo pudieron ser enfiladas en un alambre del grosor de un cabello[9]. Tales piezas de joyería en ocasiones se llevaron en vida, pero en otros casos se usaron modelos diminutos que funcionaban como sustitutos mágicos de objetos de escala normal en contextos funerarios. Así pues, los objetos diminutos se enterraban como depósitos simbólicos de fundación cuando se empezaban los trabajos de construcción de alguna tumba real en el Reino Nuevo. Además, muchos modelos pequeños de sirvientes, ofrendas y diferentes objetos domésticos, como vasijas de almacenamiento hechas con la forma de modelos de granero, o como imitación de sacos, o detallados modelos de casas y granjas, fueron incluidos en el mobiliario funerario que se depositaba en las tumbas egipcias. Todas estas cosas sustituían a los objetos que representaban y proporcionaban mágicamente una poderosa ayuda en la otra vida al difunto.

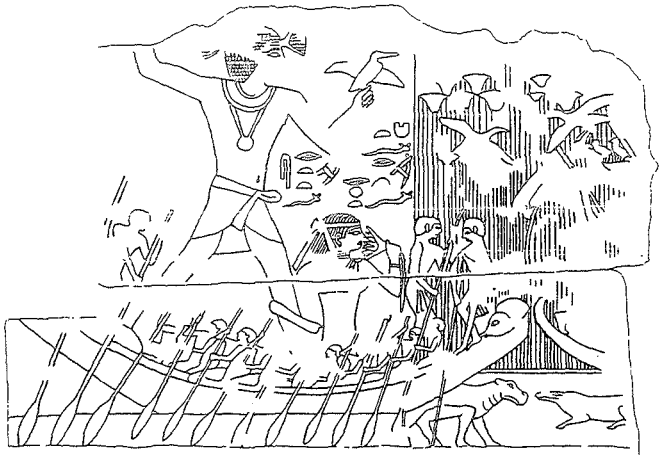
En los trabajos bidimensionales, la reducción del tamaño puede darse por varias razones. Esta práctica algunas veces aparece como una clase de ayuda compositiva mediante la cual el artista antiguo manipulaba las imágenes para adaptarlas mejor dentro de una escena. Este tipo de reducción se ve en representaciones en las que aparecen hombres con ofrendas, incluso ganado diminuto representado del mismo tamaño que los patos y gansos y pareciendo absurdamente pequeños desde el punto de vista de la perspectiva visual (fig. 31). Para los egipcios, sin embargo, dicha reducción de tamaño permitía al artista adecuar netamente elementos dentro de una composición que de otra manera podría llenar completamente o no adaptarse al espacio disponible, o que pudiera sólo permitir la representación de un único objeto cuando estaba destinado para muchos. La práctica también algunas veces consigue una perfecta expresión lógica de la importancia relativa de los elementos de la composición, en el ejemplo que nos ocupa evitando que el ser humano parezca menos insignificante que el animal, es decir, el donador que lo donado. En este sentido, aunque

las razones compositivas predominen, la reducción de tamaño ciertamente se puede considerar como poseedora de significación simbólica, al menos en algún grado.

La reducción también permite la manipulación de imágenes en otros sentidos, que son algunas veces, aunque no siempre, simbólicas. En algunas representaciones en tumbas privadas, en las que el propietario de la tumba está dibujado a gran tamaño y situado ante múltiples registros que contienen figuras menores que le traen ofrendas, un escriba que sujeta una lista de las ofrendas presentadas puede aparecer en la parte frontal del registro más próximo junto a la cara del mismo propietario de la tumba. Aquí la disminución de la escala de las figuras menores permite que el documento sea emplazado en una posición donde sea simbólicamente «legible» para el dueño o la dueña de la tumba [10].

De forma ocasional se pueden utilizar diferentes escalas para retratar al mismo individuo simultáneamente. En la escena de la coronación del santuario de Filipo Arrideo (323-316 a.C.) en Karnak, por ejemplo, la escena final y culminante de esta representación muestra al rey adulto arrodillándose ante el dios Amón-Ra y recibiendo su aprobación, mientras que directamente detrás la figura del dios, la consorte de Amón, la diosa Amaunet, aparece amamantando al diminuto rey niño en su pecho. La ilógica temporal que envuelve el representar dos veces a una persona (a muy diferentes edades) en la misma escena, preocupaba muy poco a los egipcios. Para ellos, las imágenes duales eran puramente simbólicas y suponían una manera efectiva de resaltar el papel predestinado del rey, tanto como su estatus como hijo de los dioses. De forma similar, en la tumba de Ra-kha-ef-ankh, en Giza, el propietario de la tumba aparece a escala completa delante de una cantidad de registros en los que se presentan figuras mucho más pequeñas de trabajadores ocupados en varias tareas agrícolas, y él también aparece como un ser pequeño, pero por lo demás con idéntica figura, entre los obreros en medio de uno de los registros, evidentemente supervisando cómo se hace el trabajo.

Con más frecuencia, la reducción es un mero asunto de estatus jerárquico, como en la mayoría de las representaciones del Reino Antiguo en las cuales el propietario de una tumba cuyo hijo (que aparece sólo con unas pulgadas de altura) se agarra a la base del bastón de su padre (fig. 38). Otra escena genérica que se encuentra en las pinturas de muchas tumbas privadas es la de una familia que aparece paseando en barca en las marismas y que con frecuencia utiliza el mismo principio llevado a un grado extremo de aplicación. En la tumba de Ii-nefret, en Giza, de la dinastía VI (fig. 26), el propietario



26.
Escena procedente de la tumba de Ii-nefret en Giza.

de la tumba aparece a la misma escala que los elementos que le rodean (su esposa en un grado de tamaño ligeramente menor), papiros y aves de caza, mientras que los barqueros que impulsan su esquife son mucho menores. Pero también entre los barqueros la escala puede variar. Los hombres importantes, que están de pie en la proa y en la popa para asistir en el manejo de la barca, aparecen a una mayor escala, mientras que los numerosos remeros se dibujan a la mitad de su tamaño real. Las diferentes especies salvajes que se representan en la escena, también reciben la misma escala jerárquica, y el hipopótamo y el cocodrilo en primer término, abajo a la derecha, aparecen en una escala mucho menor que las aves silvestres, para la composición mucho más importantes y que son el principal sujeto del tema de la pintura.

Por otro lado, las criaturas hostiles, como el cocodrilo y el hipopótamo, algunas veces también se representan a una escala muy pequeña a fin de disminuir su influencia mágica. Es por eso que los hipopótamos que representan al dios Seth en los relieves de los muros del templo ptolemaico de Edfú aparecen como diminutos y con un aspecto de animales relativamente indefensos, fácilmente dominados por las figuras del rey y de los dioses que les atacan. La representación de enemigos cautivos del Reino Nuevo, a una escala sumamente diminuta detrás del trono real, en las patas y en otros lugares, también pueden haber poseído esta misma connotación simbólica de debilidad y derrota.

Algunas veces, la significación simbólica también puede conseguirse a través de la inclusión en una composición de un sujeto que sea pequeño por naturaleza. Hasta cierto punto, esto es verdad en las estatuas y en otras representaciones de enanos, ya que el enanismo pudo haber tenido un nivel de prestigio en el antiguo Egipto. Los enanos desempeñaban un papel específico en algunos funerales, y una de las funciones de algunos enanos era, como los pigmeos, «alegrar el corazón» del rey danzando delante de él. Estatuas de un cierto número de enanos de alta consideración se han encontrado en sus tumbas en un cementerio especial próximo a la Gran Pirámide de Giza. Puesto que la gente solía representarse casi universalmente en sus estatuas funerarias como especímenes físicamente perfectos, podemos asumir por los retratos de enanos en su estado natural que eran un estamento positivo y que indicaban el prestigio que esa sociedad les concedía.

La interrelación de estatus y la pequeñez de tamaño llega a ser incluso más aparente en el caso de las relaciones de adultos con niños de alta posición. En las series de parejas de estatuas que han sobrevivido mostrando al ministro principal de Hatshepsut (1473-1458 a.C.), Senenmut con su joven pupila, la princesa Neferrure, Senenmut y la princesa aparecen en varias poses y todas ellas implican un grado de afecto del hombre adulto por la niña. Con todo, se ha señalado que un examen más profundo de estas estatuas revela un mensaje de una naturaleza muy distinta. En ninguna de las estatuas mejor conservadas, el mayordomo y la niña se miran directamente el uno al otro, y en varias es evidente que la princesa está siendo realmente sostenida a la manera de un pequeño altar o quizá como un bastón de mando u otro elemento distintivo de su cargo, dependiendo de la composición. La afirmación que se hace con estas obras es «no tanto del afecto profesado cuanto una proclamación del prestigio económico y político de Senenmut... un «alarde» de su «estatus» [11]. No se debe olvidar, sin embargo, que dicha situación es sólo posible como resultado y función directa de la juventud y el pequeño tamaño de la princesa. Si ella hubiera sido mayor, o se hubiera representado más grande, el mayordomo no podría haberse mostrado en tal íntima relación espacial con la niña, ni podría haber sido manipulada su representación como «insignia del cargo» en la manera descrita. Estas estatuas proporcionan, pues, ejemplos de cómo el artista egipcio podía utilizar un sujeto de tamaño diminuto para propósitos simbólicos y en este caso propagandísticos.

Igualdad de tamaño

Menos obvio que los dos extremos de agrandamiento y reducción, pero con frecuencia de una significación simbólica muy patente, es el concepto de igualdad del tamaño. De hecho, dos aspectos deben considerarse bajo este enunciado: isocefalia e igualdad de escala.

Isocefalia (palabra procedente de dos raíces griegas que significa que las cabezas están dibujadas en la misma línea) denota igualdad entre sujetos, o bien expresa una diferencia jerárquica colocando las cabezas de dos o más figuras al mismo nivel, de manera que una figura de menor importancia no mire desde arriba a una figura más importante. De este modo, la representación isocefálica se emplea comúnmente en escenas relacionadas con el rey egipcio y los dioses. Un claro ejemplo de esta aplicación se encuentra en el muro delantero de la sala con pilares en la tumba de Seti I (fig. 34). En esta escena, Seti (1306-1290 a.C.), acompañado por Horus con cabeza de halcón, es presentado al entronizado Osiris y a la diosa Hathor en su atuendo de diosa del oeste. El rey y el dios Horus aparecen básicamente de la misma altura, como es usual en las representaciones de reyes y divinidades juntas, porque ambos se muestran como seres esencialmente iguales, y el principio ha sido cuidadosamente mantenido en toda la composición. Aunque sentado, el gran dios Osiris se eleva sobre una plataforma hasta el punto de que su cabeza esté nivelada con las de las figuras delante de él, y la figura de la diosa Hathor ha sido representada en una escala mucho menor, de manera que ella también se acople al mismo nivel de altura.

La isocefalia aparece también en muchas representaciones donde un rey está delante de la estatua de una divinidad. En estos casos, la figura del dios con frecuencia se retrata en una escala ligeramente menor que la del rey, de manera que los dos parecen ser de la misma altura cuando la estatua está situada en su plinto. Es como si hacer que el rey mire de arriba abajo a una divinidad disminuyera su categoría del mismo modo que la mayor altura del dios hiciera de menos la posición teológica de igualdad ostentada por el rey.

En representaciones privadas, la isocefalia se utiliza de una manera parecida. En los casos donde un hombre y su esposa se encuentran de pie o sentados uno al lado del otro, la altura de las dos figuras frecuentemente es idéntica. Aunque algunas parejas indudablemente fueran de la misma altura, es poco probable que este hecho explique siempre la misma altura en ciertas pinturas y estatuas. Con frecuencia, la igualdad de tamaño es simplemente el resultado de que las figuras se han construido sobre las mismas coordenadas artísticas y con idén-

tico canon de proporciones, aunque, como Gay Robins señala, «... algunos periodos, como la primera mitad de la dinastía XVIII, prefieren las parejas de la misma altura, mientras que otros, como la segunda mitad de la dinastía XVIII, con frecuencia reducen el tamaño de la figura de la mujer» [12]. La manipulación de la realidad respecto a la isocefalia también está clara en ejemplos como en los grupos de estatuas, donde la esposa principal aparece del mismo tamaño que su marido, mientras que las esposas menores se representan en una escala menor, con frecuencia entre la escala de la esposa del jefe y los niños. La aplicación de este principio también se puede ver en la famosa estatua del Reino Antiguo del enano Seneb y su esposa, donde realmente sucede lo contrario. La pareja aparece sentada junta, con las diminutas figuras de su hijo y de su hija delante el enano, quien se sienta con sus piernas dispuestas delante de él de manera que pueda presentar su cabeza al nivel exacto que el de su esposa (*fig. 36*). A menudo se ha observado que la posición de los dos niños, donde las piernas del hombre deberían normalmente estar, completan visualmente la composición y también sirve para aumentar la aparente estatura del enano. La obra se completa así al acentuar, a través de la isocefalia, la importancia y dignidad de Seneb.

El principio de igualdad de la escala funciona de una manera similar que el de la isocefalia, y se expresa de forma que las figuras más destacadas nunca aparecen de tamaño inferior que las figuras de menor importancia. Algunas veces, sin embargo, la igualdad de escala es el resultado de factores puramente figurativos y no tiene significado simbólico real. Si, por ejemplo, dos figuras se representan en el mismo registro en una composición, una estando de pie y la otra sentada o agachada, la altura de este último puede ser compensada y las dos figuras representarse como siendo de la misma altura. Algunas veces, por supuesto, la persona sentada puede ser más importante y entonces la igualdad de tamaño refleja el estatus superior del individuo sentado. Por otra parte, en muchos ejemplos esto no es así. El caso, por ejemplo, de una fila de figuras subiendo una escalera representada de forma que la parte superior de cada figura esté a la misma altura, está claro que no puede ser simbólico.

Existe otra situación en la que la igualdad de tamaño no es realmente simbólica. Desde el periodo dinástico más temprano, el rey egipcio se representa eliminando oponentes en la clásica «escena de golpear al enemigo» (véase Acciones). En estas escenas, uno o más enemigos son las figuras principales en la composición y, por tanto, se pueden mostrar del mismo tamaño. Más adelante, en los relieves del templo del Reino Nuevo, con frecuencia se presenta al rey en medio de

una batalla asiendo a un enemigo, quien aparece a la misma escala, mientras que a otras figuras enemigas se las representa en la misma línea del suelo mucho más pequeñas. Así, en una representación de Ramsés II atacando una ciudad asiática, el rey agarra la cabeza de un enemigo que sobresale de la parte superior de la fortaleza enemiga (fig. 37). La cabeza y la parte superior del cuerpo del enemigo son imposiblemente grandes para su emplazamiento, pero proporcionan realismo de escala en la relación del rey con el área central crucial en la representación. En este tipo de escenas, la figura del enemigo mostrándose a la misma escala que la del rey egipcio es un tipo de figura que representa al enemigo como un todo [13]. La dominación jerárquica se mantiene a pesar de que las cabezas del rey y su enemigo nunca son mostradas al mismo nivel, se utiliza igualdad de escala, pero no la isocefalia.

Proporciones relativas

Más allá del simbolismo asociado con el tamaño relativo de diferentes figuras u objetos, también deben considerarse las proporciones relativas de las partes de una figura individual cuando se intenta entender el simbolismo del tamaño. La proporción no es algo que se deje al capricho en el arte egipcio, y al menos en la escultura, puede con frecuencia estar basada en un ajustado retrato del aspecto del individuo. Aunque se ha trabajado relativamente poco en este área, se ha hecho una obra recientemente al respecto. Al estudiar las proporciones de varios monarcas de la dinastía XVIII, Betsy Bryan descubrió que las esculturas de Hatshepsut (1473-1458 a.C.) y de Tutmosis III (1479-1425 a.C.) (con frecuencia se ha dicho que se representaron como virtualmente idénticos) mostraban diferencias específicas en sus proporciones relativas, particularmente a través de su anchura y su grosor en la parte superior del cuerpo, cambios de proporción que son suficientemente distintivos como para considerar que se debieron hacer intencionalmente. Bryan encontró, por ejemplo, que Hatshepsut estaba consistentemente representada de una manera relativamente más estrecha desde la cintura al cuello, mientras que Tutmosis III fue retratado más ancho de hombros, aunque de cintura más delgada, con una figura parecida a un reloj de arena. Muchas estatuas de Amenhotep III parecen presentar un promedio de hombro ancho pero con mayor anchura en el pecho y cintura [14].

Algunas diferencias en la proporción estaban indudablemente basadas en los físicos reales de los individuos representados, aunque otros debían reflejar el resultado de tendencias idealizadoras y de

consideraciones estilísticas que cambiaron a través del tiempo [15]. También es cierto que tanto el aspecto físico como las facciones de los reyes egipcios tuvieron su eco en los de las personas no reales y que las proporciones corporales de ambos, personas de la realeza y de la no realeza, podían así tener muchas veces poco parecido con la realidad. En ocasiones, sin embargo, las proporciones relativas asignadas a un individuo hacen asumir y añadir un significado simbólico.

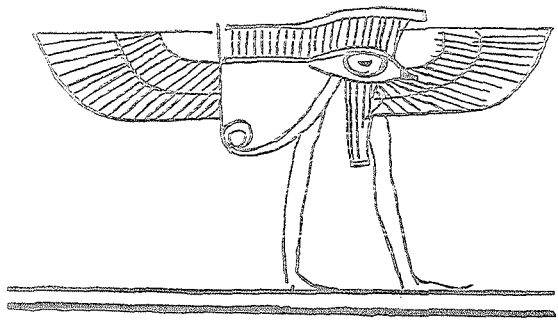
Los egipcios ricos, desde relativamente épocas tempranas, con frecuencia se retrataban de dos maneras muy diferentes en las representaciones de su tumba: como un hombre joven, disfrutando del físico y la fuerza de la juventud; y como un hombre mucho mayor, con frecuencia un hombre corpulento, disfrutando de las recompensas de una trayectoria satisfactoria. En el último caso, usualmente las proporciones del cuerpo han cambiado sólo en el área del torso, donde se hacen evidentes pliegues de grasa en torno al estómago y en los pectorales, los cuales son frecuentemente pesados y lánguidos. Lejos de ser una caricatura, este retrato de hombre maduro, no está, por el contrario, completamente basado en la realidad y es fundamentalmente una constatación simbólica de un tipo de corpulencia genérica asociada a la edad y al estatus social. Un claro ejemplo de esto se puede ver en una escena procedente de la tumba de Ra-kha-ef-ankh del Reino Antiguo y que ya ha sido mencionada (fig. 38), donde a ambos lados de la falsa puerta de su mastaba el dueño de la tumba aparece como un hombre joven y como un adulto más corpulento. La yuxtaposición de las dos imágenes en casos como éstos muestra a las claras la naturaleza simbólica y la intencionalidad.

Ya sean exagerados o ajustados, dichos ejemplos se basan al menos en algún grado en diferencias reales de proporción relativa a la edad. Mucho más interesante y desde luego no menos simbólico, es el tamaño radicalmente desproporcionado de partes específicas del cuerpo que se pueden encontrar en una cierta cantidad de contextos a través del arte egipcio. Una estatua sedente del rey Micerino (2490-2472 a.C.) de la dinastía IV, en el Museum of Fine Arts [16] de Boston, representa al rey con la cabeza relativamente pequeña comparada con el torso masivo sobre el que descansa. Dado que la mayoría de las estatuas de este rey le muestran con proporciones perfectamente naturales entre la cabeza y el cuerpo, debe asumirse que esa cabeza en esa obra pretendía agrandar el efecto del cuerpo desmesurado y así subrayar de forma simbólica la fuerza física y el poder del rey.

De manera parecida, una estatua de Mentuhotep II (2061-2010 a.C.), en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, muestra al rey como Osiris con la barba rizada y los brazos cruzados del dios, de pie

con la postura de una momia sobre una base alta rectangular que es parte del mismo bloque de piedra. Lo extraordinario de este retrato, y de la estatua sedente del rey, muy parecida, en el Museo Egipcio de El Cairo [17] (fig. 39), ambas procedentes del patio del templo funerario del rey en Tebas, es la desproporcionada pesadez de las extremidades inferiores, que le confieren un sentimiento de poder y solidez. Aunque se ha sugerido que las piernas y los pies de las estatuas en pie estaban a propósito realizadas tan grandes para ser capaces de mantener en pie a la estatua sin ayuda de soporte alguno, la estatua sedente paralela en El Cairo, que exhibe los mismos rasgos, muestra que el efecto iba dirigido indudablemente a propósitos visuales y no prácticos. El resultado es el minucioso retrato de una pesada y casi bárbara firmeza que puede haber tenido sus orígenes en la ideología de la monarquía de esos tiempos. Si éste es el caso, entonces la desproporción debe verse como una variante del tipo del de la estatua de Micerino y de un intento simbólico parecido. Si esta suposición es correcta, entonces las exageradas proporciones que aparecen en otras ciertas obras egipcias, como las poco realistas y grandes orejas en las estatuas de varios monarcas del Reino Medio, también podrían ser posiblemente simbólicas, significando la habilidad o poder del rey para escuchar las oraciones y ruegos de la gente. Las orejas de una bien conocida estatua de Amenemhat III (1844-1797 a.C.) en El Cairo, por ejemplo, son casi la mitad de la distancia que va desde la cara al tocado y esto a duras penas puede ser realista.

Tal manipulación figurativa por razones simbólicas se encuentra también más tarde en el Reino Nuevo, en las representaciones de Amenhotep III. Este monarca gobernó Egipto durante unos 38 años, durante los cuales parece que llegó a ser bastante corpulento, como se puede observar en un número de representaciones que han sobrevivido procedentes de la segunda mitad de su reinado. En su trigésimo año. Amenhotep celebró un festival *sed* o jubileo de renovación (el primero de tres) en el que se declaró divino. Fue en este momento en el que el envejecido Amenhotep parece haber adoptado un estilo «rejuvenecedor» mostrándose de una manera mucho más juvenil y estilizada [18]. Este estilo era claramente un reflejo del profundo rejuvenecimiento que se pensaba que sucedía en el festival *sed* y que fue seguramente reforzado por la asunción de divinidad de Amenhotep. Durante este mismo periodo final de su vida, Amenhotep continuó permitiendo el ser retratado con una obesidad más realista, posiblemente como una expresión de divina fecundidad o simplemente como un retrato naturalista, pero el estilo simbólico de rejuvenecimiento se siguió utilizando en un grado considerable.



27. *Adaptación de proporciones: personificación del ojo* udjat, *procedente de una viñeta del Libro de los Muertos.*

El arte de Akhenatón (1353-1335 a.C.), heredero y sucesor de Amenhotep III, es incluso más remarcable en su uso de la proporción corporal. Debido a que Akhenatón fue retratado frecuentemente con piernas cortas y brazos delgados, cuello largo, vientre protuberante y carnosos pechos y muslos (fig. 40), se ha asumido ampliamente que estas proporciones eran el resultado de alguna anormalidad física o enfermedad. Muchos investigadores, sin embargo, han empezado recientemente a inclinarse hacia la idea de que estas extrañas proporciones fueron escogidas por razones simbólicas, posiblemente para incorporar una imagen divina femenina dentro de un único dios, quien había de asumir tanto lo masculino como lo femenino. Esta interpretación está quizá sostenida por el hecho de que las representaciones más extremas aparecen durante el periodo más temprano (teológicamente más radical) del reinado de Akhenatón, y que las representaciones hechas más adelante en el reinado de este rey son mucho más moderadas [19]. Cualesquiera que sean las razones, las distorsionadas proporciones de Akhenatón se extendieron a las representaciones de miembros de su corte y continuaron utilizándose en algún grado en las imágenes de los reyes del «Periodo Amarniense» Tutankhamón y Ay (1323-1319 a.C.), para desaparecer finalmente bajo el reinado de Horemheb (1319-1307 a.C.), casi un cuarto de siglo después.

Algunas veces, las proporciones relativas exageradas son más fácilmente entendibles. Como en muchas otras culturas, el arte egipcio primitivo con frecuencia muestra exageración en los caracteres sexuales primarios y secundarios en la figura humana, como en las llamadas «muñecas de forma de pala», donde la ensanchada parte in-

ferior de la figura está decorada con un triángulo púbico exagerado (fig. 41). El simbolismo sexual asociado con tales representaciones se utilizó a lo largo de toda la historia egipcia. Las figuras masculinas con miembros viriles sumamente exagerados son frecuentes y grupos de dichas figuras aparecen ocupados en actividad sexual con mujeres durante el periodo Ptolemaico[20]. Estas figuras estaban probablemente dirigidas a incrementar por medio de la magia la potencia masculina que, como la fertilidad femenina, era un asunto importante en las sociedades que dependían del trabajo familiar. En algunos casos, el deseo de perpetuar un linaje puede haber sido también un importante factor en la producción de dichas figuras mágicas.

Así, mientras el arte egipcio habitualmente procuraba representar las diferentes partes del cuerpo de una manera bastante precisa y conforme a un canon de proporciones cuidadosamente elaborado, frecuentes desviaciones de las representaciones realistas o canónicas revelan el sentido simbólico de sus proporciones relativas.

28. *El rey Narmer en procesión. Paleta de Narmer, periodo Predinástico. Museo Egipcio, El Cairo.*

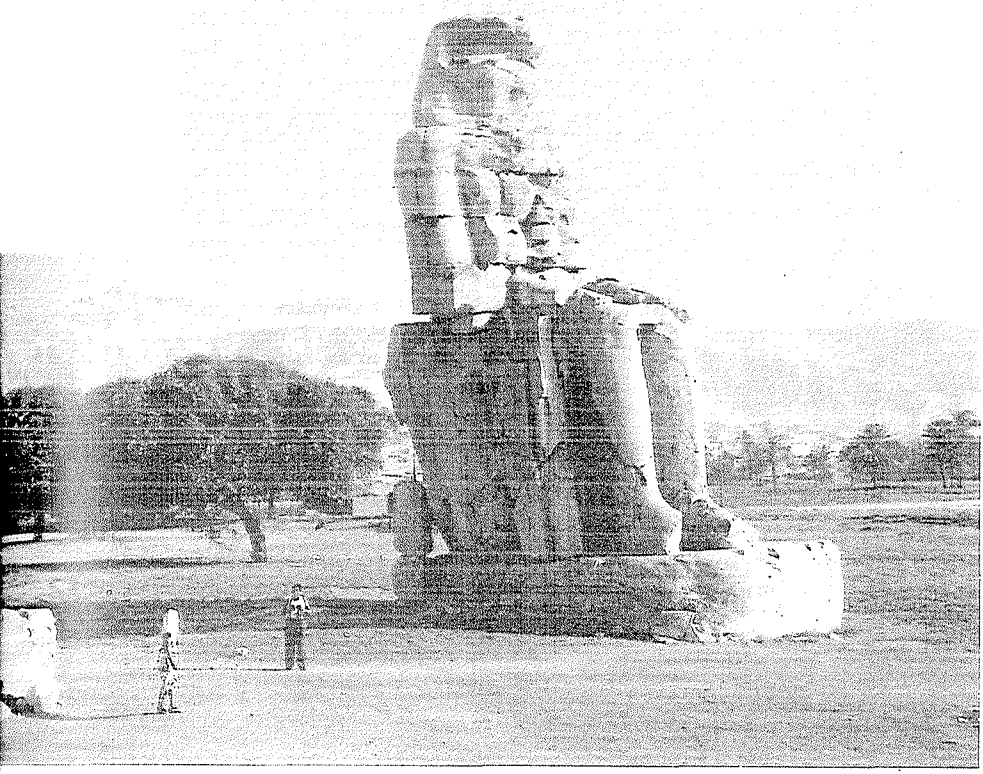
Representado sobre la misma línea de base que los miembros de su séquito, Narmer es retratado a una escala mucho mayor a fin de diferenciarle de las figuras que le rodean y de confirmar su superior estatus. El mismo principio se aplica, en un menor grado, al portador de sandalias de menor tamaño situado detrás del rey y a la figura que se encuentra inmediatamente delante, las cuales van acompañadas por sus propias etiquetas jeroglíficas y aparecen a una escala mayor que los portadores de estandartes que carecen de elementos diferenciadores.

29. *Senedjem y su esposa en los Campos de Iaru. Tumba de Senedjem, Tebas, dinastía XIX.*

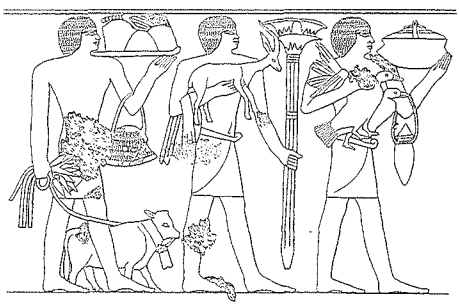
De acuerdo con la mitología egipcia, muchos aspectos del más allá eran mostrados a un tamaño sobrenatural. No sólo eran las dimensiones del mundo inferior de proporciones enormes, sino que muchos de sus habitantes y otros aspectos eran también gigantescos. La otra vida se parecía mucho a la vida presente, con actividades similares que desempeñar, pero con mayores o mejores resultados. Senedjem y Iyneferti aparecen así trabajando en los campos eternos recogiendo el grano que crece hasta la altura de sus cabezas.

30. *Colosos de Amenhotep III. Tebas, dinastía XVIII.*

Bajo los últimos monarcas de las dinastías XVIII y XIX la tendencia del Reino Nuevo hacia lo gigantesco en el arte y la arquitectura encontró su culminación en las obras de los grandes constructores Amenhotep III y Ramsés II. Estos reyes produjeron literalmente docenas de figuras colosales de ellos mismos, construidas y emplazadas en los confines de los templos a lo largo de Egipto.
Entre los mayores colosos exentos esculpidos durante el reinado de estos reyes se encuentran los llamados Colosos de Memnón



(denominados así por los griegos en honor del hijo mítico de la Aurora, diosa del amanecer, a causa del sonido que emitía al alba una de las dos figuras cada día). Estas grandes estatuas son apenas todo lo que queda del gigantesco templo mortuorio construido por Amenhotep III en la orilla oeste del Nilo en Tebas. Miden en torno a 60 pies (18,3 metros) de altura. Estos colosos pesan cientos de toneladas y fueron transportados desde las canteras a cientos de millas de distancia. Tales colosos tenían su propio clero a su servicio y eran venerados como intermediarios entre los humanos y los dioses, actuando como una manifestación de los espíritus divinos de los dioses-reyes del pasado. Aun así, el tamaño sobrehumano de las estatuas colosales no era enteramente el resultado de su asociación con la divinidad. Los gigantescos colosos del templo excavado en la roca de Ramsés II en Abu Simbel, en la frontera sur de Egipto, por ejemplo, bien podrían haber tenido al menos algún propósito simbólico y propagandístico. La gran escala del edificio recalca la abrumadora naturaleza del poder egipcio hacia sus vecinos, en ocasiones rebeldes.

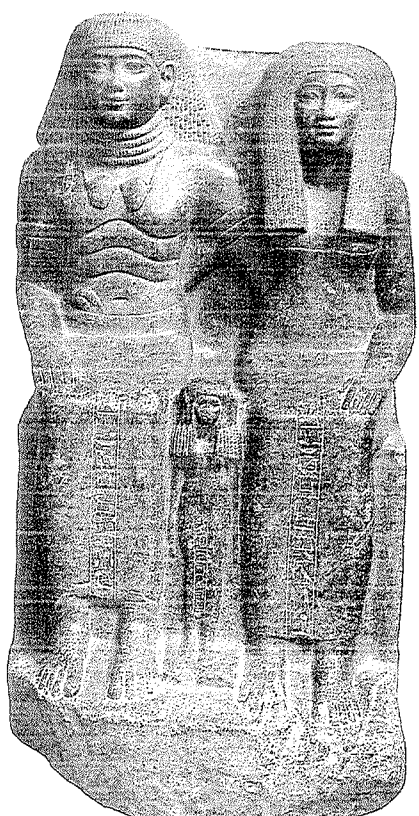


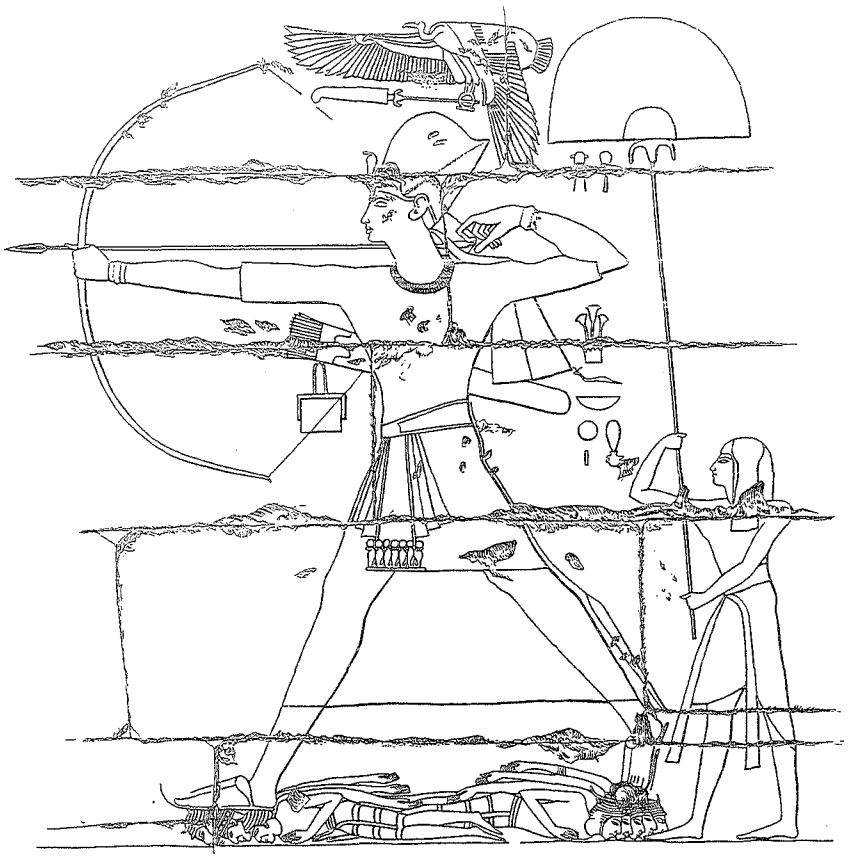
31. *(Arriba) Portadores de ofrendas con un toro minúsculo. Tumba de Mereruka, Saqqara, dinastía VI.*

Los artistas egipcios utilizaban la reducción de escala para dos propósitos distintos. Por un lado, para diferenciar estatus, y, por otro, por razones puramente artísticas y compositivas. Aquí, el toro que se ofrece junto a unas ofrendas vivas más pequeñas (antílope y patos) se dibuja para que se adapte cuidadosamente al espacio disponible, mejor que permitirle dominar la composición, como hubiera sucedido si se hubiera diseñado con su tamaño real. Esta escala reducida también permite que aparezcan a un mismo tiempo un gran número de objetos, figuras o animales. A un nivel simbólico, la reducción del tamaño puede algunas veces servir para mantener un orden jerárquico, de modo que la ofrenda no parezca más importante que el oferente y el donante menos relevante que lo que se dona.

32. *Sennefer con su esposa Senay y su hija Mutnofret. Karnak (cerca de la sala hipóstila), dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Frecuentemente, la diferenciación de estatus es el propósito principal en la representación de ciertas figuras a una escala reducida en el arte egipcio. Aquí, la hija ya adulta del intendente Sennefer se nos muestra de pie entre sus padres sentados como si fuera una niña diminuta. Pero la figura y la peluca de Mutnofret no dejan lugar a duda sobre su madurez real. En muchas escenas en tumbas del Reino Antiguo se representa al propietario con el báculo y el cetro, que son símbolos de su cargo y prestigio, mientras que la diminuta figura de su hijo se representa asiendo la parte baja de dicho báculo. De hecho, este tipo de representación convencional aparece en muchas imágenes de grupos familiares.

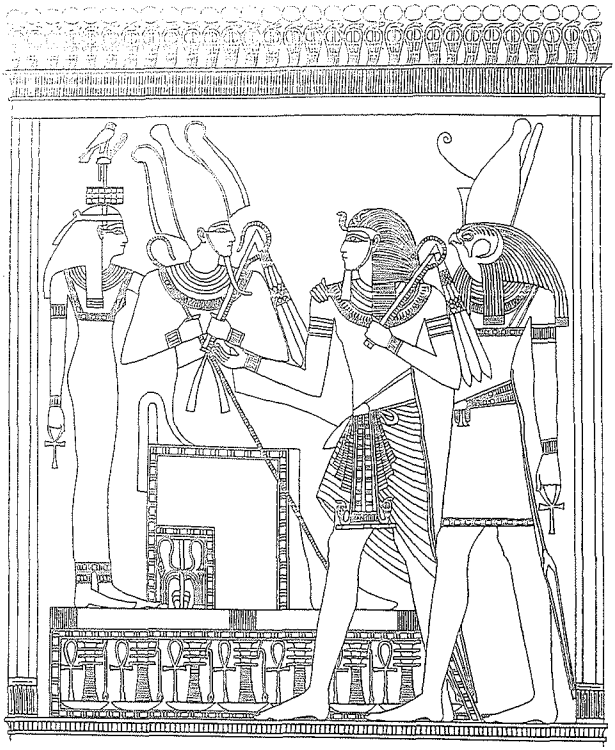


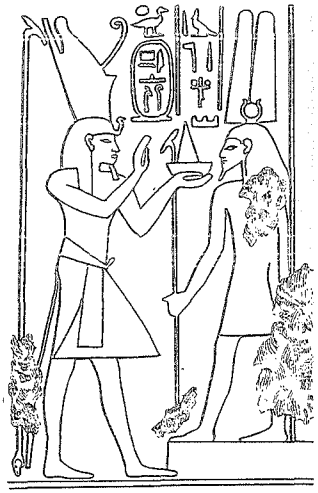


33. *Escena de batalla con Ramsés III. Medinet Habu, Tebas, dinastía XX.*

Esta famosa representación celebra la victoria conseguida por Ramsés III sobre los «Pueblos del Mar», quienes intentaron invadir Egipto durante su reinado en el siglo XII a.C. El diminuto haz de cautivos bajo los pies del rey quiere representar literalmente a las tropas enemigas capturadas en la batalla que se describe, pero también son reminiscencia de los genéricos «Nueve arcos», los enemigos de Egipto que con frecuencia se representan como cautivos étnicamente diferenciados bajo el trono del rey, debajo de sus pies en las bases de las estatuas o en las suelas de sus sandalias. Aunque las escenas de batalla registradas en los muros de los templos y en otras zonas rutinariamente presentan al rey egipcio a una escala mucho mayor que la de sus enemigos, escenas como ésta muestran el contacto directo entre las figuras de diferentes tamaños, lo que realza el efecto jerárquico de la representación al enfatizar la debilidad del enemigo y el aparente poder sobrehumano del rey egipcio. Otras representaciones que muestran al rey asiendo o incluso portando varias figuras diminutas de enemigos sirven para un propósito idéntico.

Igualdad de tamaño



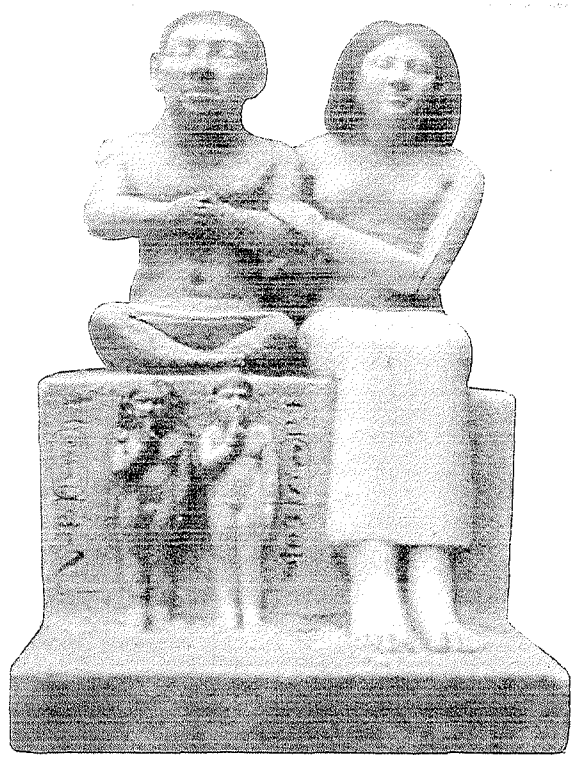


34. *El rey ante Osiris y Hathor. Tumba de Seti I, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XIX.*

El principio de igualdad de tamaño, usado para sugerir igualdad o casi igualdad de estatus, se puede conseguir tanto por medio de la isocefalia como por la igualdad de escala. La isocefalia indica igualdad entre los sujetos o sostiene una diferencia jerárquica al situar las cabezas de las figuras al mismo nivel, de manera que un individuo de menor importancia no mire por encima a una figura más importante. En esta escena, Osiris se eleva sobre una plataforma hasta el límite exacto en el que su cabeza está al mismo nivel que las de las figuras frente a él, y la diosa Hathor se representa en una escala mucho menor para que ella también se adapte al principio de isocefalia.

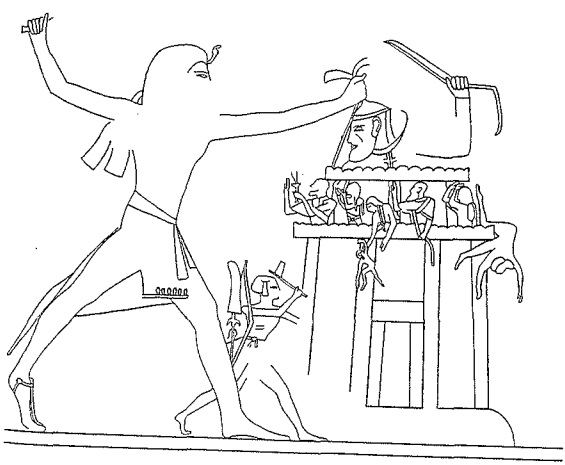
35. *Amenhotep III ante la estatua de una divinidad. Detalle de una estela, dinastía XVIII.*

La isocefalia también se puede ver en ejemplos en los que un rey se sitúa frente a una estatua de una divinidad de pie. En el presente ejemplo, este método habitual de representación muestra la figura del dios a una escala ligeramente menor que la del rey, de manera que ambos parezcan ser de la misma altura cuando la estatua está situada sobre su plinto. Esto se hace tanto para que el rey no mire desde arriba a la divinidad, minimizándola, como para que la superioridad de tamaño del dios no menoscabe la posición teológica de igualdad mantenida por el monarca.



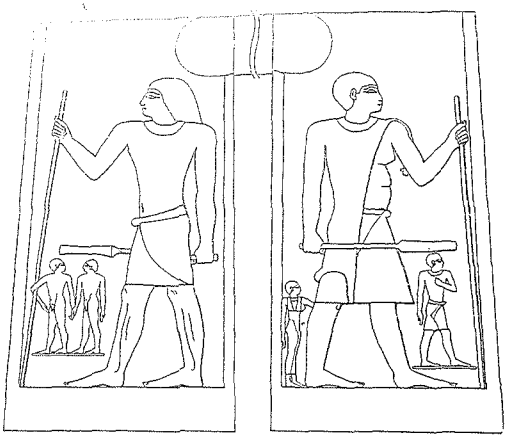
36. *(Derecha) El enano Seneb y su esposa. Giza, dinastía VI. Museo Egipcio, El Cairo.*

En los casos en los que un hombre y su esposa se encuentran de pie o sentados uno al lado del otro, con frecuencia la altura de las dos figuras es idéntica. Estas imágenes habitualmente son el resultado de una convención artística, y la manipulación de la realidad es clara en grupos de estatuas en los cuales la esposa principal aparece con el mismo tamaño que su marido, mientras que las esposas secundarias son representadas a una escala algo menor. En esta famosa estatua del Reino Antiguo del enano Seneb con su esposa y sus hijos, se le representa con sus piernas recogidas delante de él y su cabeza artificialmente levantada hasta el nivel exacto de la cabeza de su esposa.



37. *(Izquierda) Ramsés II atacando una ciudad asiática. Beit el-Wali (cerca de Asuán), dinastía XIX.*

Igualdad de escala no siempre implica igualdad de estatus. En algunas escenas de batalla, una figura individual del enemigo aparece a la misma escala que la del rey egipcio con la finalidad de personificar al enemigo como una totalidad. En este ejemplo, Ramsés II agarra a un enemigo que es inverosímilmente grande respecto al lugar en el que está situado, pero que funciona de este modo como una figura tipo. Sin embargo, la dominación jerárquica se mantiene en la composición, ya que las cabezas del rey y su enemigo no aparecen al mismo nivel.

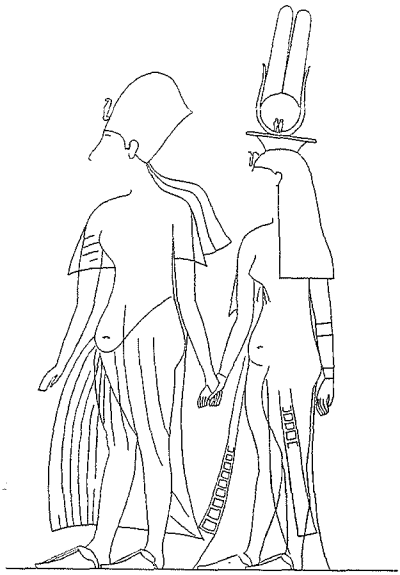


38. *Dos representaciones del dueño de una tumba. Tumba de Ra-kha-ef-ankh, Giza, dinastía V.*

Como sucede con frecuencia en las tumbas decoradas del Reino Antiguo, el dueño de la tumba se representa dos veces: una como un hombre joven, y otra como un individuo mayor y corpulento. Esta doble representación preserva la imagen del difunto en los dos momentos más importantes de la vida, cuando es joven, saludable y viril y cuando es algo mayor y disfruta de un confortable éxito social. La naturaleza simbólica de la última representación deja ver que las extremidades, cuello y cara no se representan con la carne extra adquirida con la edad y el peso ganado, a excepción del pecho y torso, que sí aparecen más anchos y con varios pliegues de grasa proporcionados por el ascenso en su estatus.

39. *Estatua de Mentuhotep II. Deir el-Bahri, dinastía XI. Museo Egipcio, El Cairo.*

Esta estatua ilustra otro tipo de ajuste de proporción, probablemente por razones simbólicas. La figura sentada de Mentuhotep está esculpida con unas piernas pesadas y unos pies desproporcionados con el resto del cuerpo. Tales rasgos tan macizos son conocidos en otras obras del Reino Medio como un modo artístico de expresar el poder y la autoridad del rey a través de la reacción del espectador ante tales obras. La impresión que dan estas esculturas es de una fuerza impactante e incluso bárbara.

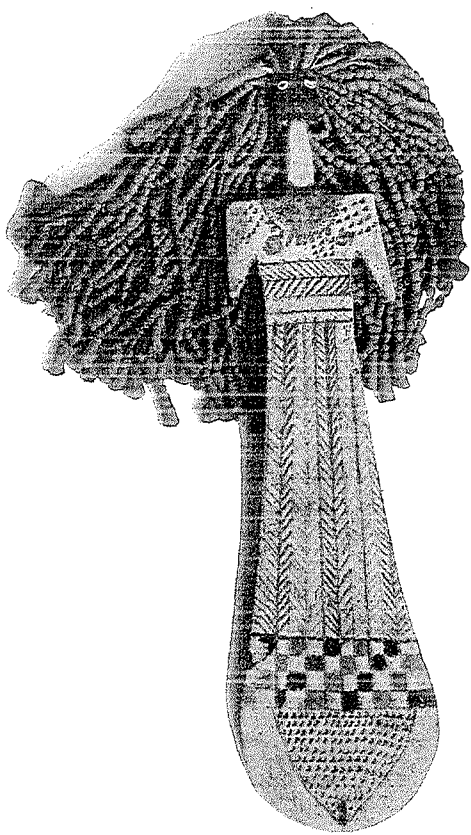


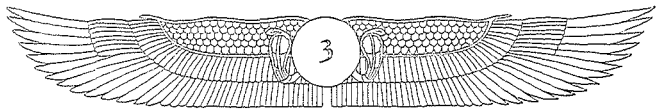
40. *(Arriba) Akhenatón y su madre, la reina Tiy. Tumba de Huya, Amarna, dinastía XVIII.*

El extraño aspecto de las proporciones que se ven en muchas de las representaciones del rey herético Akhenatón se habían asumido como resultado de alguna deformidad o enfermedad congénita.
Recientemente, sin embargo, el hecho de que las más extremas de estas representaciones están fechadas durante el periodo inicial de su reinado, mientras que más adelante se le retrata con proporciones mucho más normales, ha sugerido a algunos investigadores que la rareza de las proporciones estaba exagerada por motivos simbólicos, quizá con la finalidad de que el rey apareciera como una fusión de los aspectos masculinos y femeninos de un único dios, Atón, a quien él promulgaba, aunque esto no es seguro.

41. *(Abajo) Figurilla femenina con forma de paleta. Tumba privada, Tebas (Assassif), dinastías XI-XII. Museo Egipcio, El Cairo.*

«Muñecas» como ésta y figuras de otros tipos que enfatizan y exageran las características sexuales de hombres y mujeres fueron muy comunes durante un largo periodo de la historia egipcia, aunque sólo han sobrevivido un gran porcentaje de tales figuras procedentes de los periodos más tardíos. El agrandamiento del pecho y los muslos en las figuras femeninas y el exagerado tamaño de sus genitales tanto en imágenes de hombres como de mujeres, sugieren que muchas de estas figuras estaban relacionadas con preocupaciones sobre la fertilidad, aunque algunas pueden haber estado destinadas como parejas sexuales simbólicas en el más allá.





POSICIÓN Y EMPLAZAMIENTO
el simbolismo de la LOCALIZACIÓN

«Ra se sienta en su morada de Millones de Años, y allí convoca a los nueve dioses con caras ocultas que viven en la Mansión de Khepri.»

Libro de los Muertos, capítulo 65

La dimensión de la orientación y la localización es uno de los aspectos simbólicos más importantes del arte egipcio y, aun así, todavía es un aspecto que frecuentemente pasa inadvertido excepto en sus expresiones más manifiestas. Se puede aplicar por igual a la disposición de elementos individuales en las composiciones más pequeñas de amuletos, tanto como en los programas arquitectónicos de edificios enteros con sus esquemas decorativos. Su naturaleza simbólica incluye dos aspectos separados: la posición absoluta y el emplazamiento relativo, es decir, la posición real de un objeto o estructura, y el emplazamiento del objeto o elementos individuales en su seno en relación con otro aspecto, área o indicación. Ambos aspectos deben apreciarse con el fin de captar esta sutil aunque vital dimensión del arte egipcio.

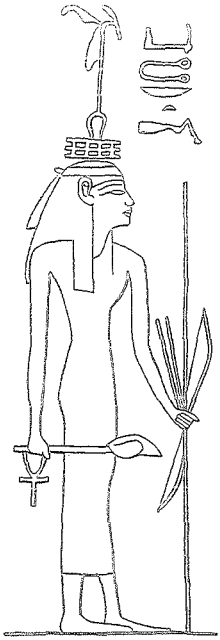
Localización absoluta

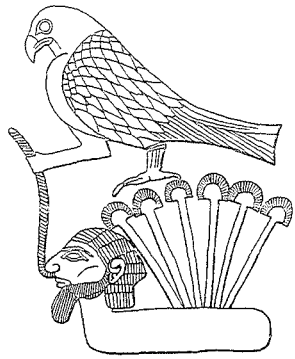
En última instancia, sólo podemos comprender el aspecto locativo del arte egipcio en la medida en la que seamos capaces de ver el mundo desde la perspectiva de un antiguo egipcio. Conforme a esto, Egipto era el centro del mundo creado. Tal punto de vista trascendía lo meramente chauvinista o etnocentrista, puesto que esto estaba reforzado por la apariencia de la creación misma. Egipto está situado en la intersección de dos grandes ejes: el eje este-oeste del recorrido del sol y el eje norte-sur trazado por el río Nilo.

Un sarcófago en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York muestra un mapa cosmográfico de la tierra y los cielos, y refleja perfectamente esta actitud [1]. Aunque está fechada en la dinastía XXX (siglo IV d.C.), este «mapa» sin duda está basado en ideas mucho más antiguas. Debajo del cuerpo arqueado de la diosa de los cielos, la tierra está representada como un disco compuesto de varios anillos distintos. El más externo aparentemente representa el océano y, en este círculo, un gran anillo representa las tierras del exterior y un tercer anillo, más en el interior, contiene cuarenta y dos estandartes que simbolizan los nomos o provincias de Egipto. En el mismo centro de la composición está representada la región del otro mundo, o mundo inferior.

Dentro de esta estructura cósmica, los egipcios concedían especial importancia a ciertas áreas específicas, áreas sagradas o simbólicas de relevancia religiosa y mítica (fig. 46). Por ejemplo, las representaciones funerarias del Reino Antiguo, comúnmente describen escenas relacionadas con las prácticas de enterramiento de los antiguos gobernantes de la ciudad de Buto que funcionaba como una capital regional del Bajo Egipto. Los cortejos de enterramiento de los gobernantes predinásticos de esta ciudad parecían haber visitado los lugares religiosos más importantes del Delta, particularmente Sais y Heliópolis, aunque algunas veces se incluían otras ciudades. Mucho tiempo después de que dejara de representar un viaje de verdad, sin embargo, este peregrinaje se mantuvo simbólicamente en las representaciones de las tradiciones funerarias del Reino Antiguo a través de escenas que describían la barca funeraria visitando Sais y Buto. El primer lugar se representaba por el santuario de la diosa Neith, flanqueado por dos mástiles con banderines triangulares, y la segunda ciudad, el lugar del entierro final, que se muestra mediante una fila de altares abovedados intercalados con palmeras.

El ascenso del culto a Osiris, que se había convertido en importante en el Reino Medio, significó que el destino del viaje simbólico fuera finalmente transferido a Abidos, el centro de culto y lugar tradicional de enterramiento de este dios del más allá en el Alto Egipto. Era aquí donde varios reyes egipcios construyeron templos, donde se celebraba un festival anual, y donde el ciudadano devoto construía tumbas y capillas o erigía pequeñas estelas depositando ofrendas para el dios. En el área conocida hoy en árabe como *Umm el Qa'ab* o «madre de los recipientes», donde se depositaron incontables cuencos y jarros de ofrendas, especialmente durante los periodos más tardíos, que todavía se pueden ver sembrando la superficie del desierto en el área donde se supone que estaba la tumba del dios. Aunque muchos





42, 43.
Lugares personificados: (42, izquierda) la ciudad de Tebas (detalle de una estela del Reino Nuevo); (43, derecha) el Bajo Egipto (detalle de la paleta de Narmer).

individuos debieron llevar a cabo peregrinajes *de facto* a este lugar, muchas de las representaciones que muestran al fallecido en su viaje en barca a Abidos en las tumbas del Reino Nuevo son, sin duda, tan simbólicas como sus anteriores equivalentes en el Reino Antiguo. El peregrinaje a Abidos fue representado como una moda simbólica cuando la momia del egipcio difunto se transportaba en barca a través del Nilo hasta su último lugar de descanso en los cementerios de la orilla oeste.

Muchos otros sitios y lugares tenían un significado simbólico en diversas partes del país. El área de Abidos, ya mencionado como el centro de culto de Osiris, era también *Ta wer* —«el gran [o posiblemente primer] lugar», en referencia a su supuesta importancia primigenia. De forma similar, Esna, el principal lugar de adoración del dios creador Khnum, era llamado «la colina divina, la cima que emerge de Nun [las aguas primordiales]», y Heliópolis, la ciudad asociada con la adoración solar, era donde se localizaba el *ben-ben*, la roca cónica o piramidal que simbolizaba tanto el sol como la creación original. El dios del Nilo Hapi se creía que moraba en una caverna debajo de las rocas de la primera catarata en Asuán, el lugar mítico desde el cual se creía que manaba el propio Nilo, y muchas otras divinidades estaban conectadas con santuarios y centros de culto con orígenes mitológicos parecidos. La representación de ciertas divinidades o de sus atributos puede así indicar algunas veces, por asociación, lugares o emplazamientos sagrados específicos. Con frecuencia, estos símbolos de localización están

emparejados o yuxtapuestos como representativos del Alto y del Bajo Egipto o se utilizan para indicar algún otro aspecto del simbolismo geográfico.

Otro aspecto del simbolismo de localización absoluta que debe tenerse en cuenta es el de la geografía mítica, y especialmente la del más allá, para los egipcios tan «real» como el mundo de los vivos. Durante el Reino Medio, la esfera del muerto cambia desde los cielos al mundo inferior, y desde los tiempos del Reino Nuevo la topografía de esta esfera de la otra vida formaba una imagen especular del mundo tal y como el egipcio lo conocía, un valle con un gran río cruzado por el sol en su viaje nocturno bajo la tierra, y bordeado por cadenas de colinas desérticas donde estaban las regiones oscuras y solitarias de los condenados. Las obras mitológicas y funerarias describen un número de lugares en este mundo inverso y éstos son frecuentemente representados en las viñetas que ilustran copias en papiro de los libros sobre el mundo inferior. Éstas incluyen la región conocida como el *sekhet iaru*, el «campo de juncos», o *sekhet hetep*, el «campo de las ofrendas», que era el hogar de los difuntos benditos, y también los hoyos y montículos en los que estaban las moradas de las divinidades del más allá y de los muertos condenados. Los capítulos 149 y 150 del Libro de los Muertos proporcionan unas descripciones ligeramente diferentes de catorce de las localizaciones específicas o «montículos». Éstas están frecuentemente ilustradas en viñetas que muestran montículos reales o sus representaciones simbólicas, por ejemplo, un óvalo alargado que puede representar al decimosegundo montículo del capítulo 150, o un cocodrilo con su hocico en una vasija que puede representar el montículo noveno del capítulo 149.

Situado en la hora sexta (la parte más recóndita) del mundo inferior, el santuario de Osiris con frecuencia aparece sobre una escalera que funciona como un símbolo de resurrección, quizá como una escalera que conduce fuera del mundo inferior, y también como un símbolo del montículo original de creación, y de este modo de la creación o la renovación de la vida. Varios textos funerarios hacen referencia a la escalera y ésta aparece en muchas representaciones como el lugar del juicio. Otros lugares específicos del mundo inferior se nombran en los textos, especialmente Rosetau (*Ra-setchau*), un importante lugar en el más allá que estaba considerado como una especie de ciudad hermana de Abidos, el centro de culto de Osiris, donde los muertos bendecidos podrían compartir la compañía del propio dios[2]. La representación de un egipcio en cualquiera de los lugares favorables del mundo inferior significaba la consecución por el difunto

del estado de bienaventuranza y el haber evitado las áreas de peligro y castigo del más allá.

Emplazamiento relativo

El aspecto de orientación relativa en la religión y el arte egipcios es tan importante como la localización absoluta, y la alineación de muchos objetos en su emplazamiento original se puede considerar también como simbólica. Algunas veces, la orientación de objetos y figuras sucede en un «micro» nivel local muy específico, relativo a objetos cercanos u otras figuras alrededor o en la misma composición; y, en ocasiones, la posición se hace patente en una escala mayor que encuentra su significación en un «macro» nivel geográfico. Se pueden encontrar ejemplos del tipo anterior de alineación en la colocación de las imágenes de los reyes delante de divinidades protectoras. Dichas imágenes reales se representaban sentadas o de pie directamente delante de la figura dominante del halcón Horus, la vaca Hathor y la esfinge en sus distintas formas, así como ciertas otras divinidades en manifestaciones zoomorfas o antropomorfas. Esta orientación sugiere de forma bastante concreta, desde luego, la idea de protección para el rey y se refleja con la fórmula jeroglífica *sa ha.f,* «protección detrás de él», que por lo general se escribía inmediatamente detrás del rey en representaciones reales.

De una manera parecida, el hecho de estar «debajo» de otra figura tiene connotaciones de inferioridad o sumisión, como puede verse tanto en el emplazamiento relativo cuidadosamente controlado de las figuras en composiciones de grupo (véase Tamaño) como en escenas de victoria sobre los enemigos caídos y en la representación de cautivos en las bases de los tronos reales, taburetes, estatuas, y, como se indicó en los objetos de la tumba de Tutankhamón, en las suelas de los zapatos, en las empuñaduras de las varas para pasear, y en ubicaciones similares.

Tal y como sucede en el caso de muchas culturas antiguas y modernas, el lado derecho se consideraba como más propicio que el izquierdo (probablemente como el resultado de la predominación del uso de la mano derecha por los humanos)[3]. Este hecho entra dentro del vocabulario simbólico de la cultura egipcia de varios modos. Los textos hablan de la poderosa mano derecha del rey; la oreja derecha se asocia con el escuchar y con la sabiduría; y el ojo derecho es el más importante, ya que el sol es el ojo derecho del dios de los cielos y la

luna, el izquierdo. Durante el Reino Antiguo, en estatuas pareadas, la figura masculina con frecuencia se sienta o está levantada a la derecha de la mujer (y, de esta manera, a la izquierda del espectador). En la estatuaria del Reino Nuevo, esta orientación algunas veces se invierte, situándose la mujer a la derecha del hombre. De este modo, en el Reino Nuevo, el cargo de «portador de abanico a mano derecha del rey» no era un verdadero sirviente portador de abanico, sino un miembro de la corte con una alta posición honorífica. Izquierda y derecha podían también tener un simbolismo moral debido a que la visión del mundo egipcio estaba orientada hacia el sur, y el este y el oeste eran sinónimos de izquierda y derecha. En el juicio del muerto, por tanto, Amón colocaba al justo a la derecha (oeste) y al malvado a la izquierda (este)[4].

En representaciones bidimensionales, como pinturas y relieves, la orientación de las figuras con frecuencia se determina simplemente por la dirección de la inscripción con la que aparecen (por lo general de derecha a izquierda), lo que produce figuras mirando a la derecha[5]. Si se invierte una inscripción a causa de su localización o con el fin de proporcionar una imagen de espejo o un grupo antitéticamente equilibrado, la orientación de las figuras se invierte también. En dichos casos no se puede usualmente atribuir ningún simbolismo a la orientación excepto el relativo a que la figura mire hacia o en contra del santuario de un templo o de una tumba. En las representaciones bidimensionales de dos figuras que se sientan juntas, sin embargo, la convención normalmente dictaba que la figura dominante apareciera «delante» del asiento, más cercano a las ofrendas o a la inscripción. Esto significaba que los subordinados con frecuencia se representaban de esta manera para que pareciera que están sentados a la derecha de la figura, aunque esta orientación no es real, sino aparente.

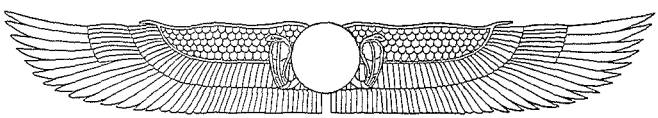
A un nivel más amplio, los cuatro puntos cardinales (véase Número) eran tremendamente importantes en la orientación de edificios, desde las pirámides y los templos hasta otras estructuras rituales y tumbas distintas, así como en los elementos individuales dentro de estas estructuras. Los estrados o plataformas que se utilizan en el patio *heb sed* de Djoser (2630-2611 a.C.) en Saqqara, por ejemplo, se alcanzaban por medio de escaleras situadas en cada uno de los cuatro puntos cardinales. Esta preocupación con la orientación se incluía dentro de los mismos rituales cuando el rey giraba y miraba hacia cada una de las cuatro direcciones en el curso de varios ritos, como cuando se disparaban flechas o se liberaban pájaros hacia los cuatro puntos en el seno de estas ceremonias.

La conciencia constante de los grandes ejes del norte-sur y este-oeste ya mencionados, tuvieron bastante impacto en el arte y la arquitectura, así como sobre varios otros aspectos de la cultura egipcia. La afirmación frecuentemente repetida de que los egipcios vivían en la orilla este del Nilo, por donde el sol salía, y que enterraban a sus muertos en la orilla izquierda, donde el sol se ponía, aunque no es acertada en todos los casos, sí parece tocar una realidad simbólica. Los muertos estaban asociados con el sol al ponerse, y por eso se les conocía como «occidentales», con Hathor, en su papel de «diosa del oeste», dándoles la bienvenida en el más allá, y el mismo Osiris calificado como «el Principal de los Occidentales». El este también figuraba en este ciclo simbólico como la zona de renacimiento. Durante los tiempos del Reino Antiguo se enterraba al fallecido mirando hacia el sol naciente, y después de la dinastía IV los templos mortuorios de las pirámides, donde se presentaban los sacrificios a los reyes y reinas fallecidos, se emplazaban a los pies de la pirámide mirando al este, teniendo en cuenta esta orientación simbólica.

El eje norte-sur también tuvo connotaciones respecto a las creencias mortuorias desde una fecha muy temprana. Durante el Reino Antiguo, la mitología funeraria situaba el lugar del muerto en el más allá, en el norte, con las estrellas circumpolares o «imperecederas» las cuales nunca se ponen. Por eso, la entrada (y la salida simbólica) de la mayoría de las pirámides estaba en su cara norte, como la de la gran pirámide, que se orientaba con un alto grado de precisión hacia Alpha Draconis, la estrella polar en el tiempo en el que el monumento se construyó hace aproximadamente cuatro mil quinientos años. También se pueden encontrar otras orientaciones estelares y solares en la arquitectura egipcia, normalmente con implicaciones simbólicas [6]. La alineación del templo de Hathor en Dendera con la estrella del sur Sothis o Sirius (que estaba consagrada a la diosa) es un ejemplo relevante de esto. La estatuaria y las escenas bidimensionales a veces pueden haberse emplazado teniendo en cuenta una orientación cardinal o estelar. Por eso, algunas estatuas de Osiris, o la forma nocturna del dios sol, podrían haber sido situadas en los lados oeste de las salas [7] y avenidas procesionales, mientras que otras representaciones de Osiris podían haber sido situadas en los muros meridionales, de acuerdo con su asociación con la constelación del dios Orión, en el cielo sur [8].

Simbolismo de la localización del templo

La orientación y emplazamientos simbólicos quizá puedan verse con más facilidad en el templo egipcio, donde constantemente fue empleada tanto en un macro como en un micronivel. Muchos templos se ubicaban en sitios sagrados o se construían lo suficientemente cerca del Nilo para que quedaran parcialmente sumergidos durante la inundación anual del río, y así simbolizaran la creación acuática del mundo (véase Forma). Algunos templos tardíos también tenían capillas que se construían en sus techos y en las criptas subterráneas, probablemente simbolizando el cielo y el mundo inferior. La mayoría de los templos también se alineaba, al menos en teoría, con el curso diario del sol[9]. Esta alineación se puede ver en la colocación de los pilonos similares al horizonte, en los obeliscos como torres y en los discos solares pintados en los arquitrabes del eje este-oeste del templo (fig. 44).



44.
El curso del sol: el disco solar alado que señala el paso del sol bajo los techos de muchos templos.

Los aspectos de la alineación norte-sur se ponen también de relieve en la arquitectura y la decoración del templo. Esto normalmente afecta a los emblemas heráldicos, como las plantas del junco y el papiro, que simbolizan «Las Dos Tierras» del Alto (al sur) y el Bajo (al norte) Egipto y que se sitúan en los muros norte y sur, en columnas y en otros elementos arquitectónicos (fig. 48).

De una manera similar, el rey aparece con frecuencia llevando la Corona Roja del Bajo Egipto en los muros norte y la Corona Blanca del Alto Egipto en los muros opuestos del sur, o en los lados norte y sur de las puertas de entrada cuando sus ejes estaban en una alineación este-oeste. El buitre y la cobra, símbolos de la diosa del sur Nekhbet y de la diosa del norte Wadjet, podrían también funcionar de esta misma manera, no sólo como una decoración apropiada para sus áreas respectivas del templo, sino también para enfatizar el dominio unificado del rey por medio de su emplazamiento a los dos lados de los tronos y de las bases de las estatuas. Una variación interesante de este mismo tema puede existir en representaciones de las cobras sa-

gradas pareadas que llevaba la reina egipcia. Estas cobras gemelas aparecen algunas veces llevando la Corona Roja y la Corona Blanca del Alto y el Bajo Egipto. Earl Ertman ha señalado ejemplos donde éstas parecen haber sido emplazadas con una determinada orientación allí donde la reina mira simbólicamente hacia el este desde áreas funerarias en la orilla oeste del Nilo, y con la orientación contraria en aquellas imágenes de algún templo de la orilla este en el que la reina mira hacia el oeste [10].

Otros cuantos animales podrían simbolizar también las Dos Tierras. El halcón puede representar el Bajo Egipto y algunas veces aparece yuxtapuesto con la garza, el buitre u otra especie voladora expresando la polaridad norte-sur. Los diferentes signos de los nomos provinciales que algunas veces aparecen sobre la figura del Nilo en forma antropomorfa o en algunas figuras de fecundidad convirtiéndolas en representaciones de los distintos dioses de los nomos, se utilizaban de la misma manera en los periodos más tardíos, en los que los veintidós nomos del Alto Egipto aparecían en los muros del sur, y los veinte nomos del Bajo Egipto, en los muros del norte.

Desde la época del Reino Nuevo, los muros exteriores de la mayoría de los templos egipcios (incluidos los de los pilonos y los del primer patio) muestran escenas que representan la destrucción de los enemigos. Aunque estas escenas pueden representar enemigos auténticos, el motivo es simbólico en tanto que representa el concepto más amplio del caos y el desorden que amenazaban a la sociedad egipcia, y el equilibrio del mismísimo cosmos. Por eso, la representación de la destrucción de estos enemigos no es un mero alarde militar, sino la contención simbólica del caos y el establecimiento del orden y de la armonía con las escenas, creando para sus propios lugares una garantía mágica de seguridad y calma para el hogar del dios, que se encuentra dentro de sus parámetros. A medida que uno avanza más profundamente hacia el corazón del templo, generalmente el nivel del suelo se eleva y la altura de los muros y de los techos se reduce. Esto significa que el santuario y las áreas más internas están englobadas dentro del templo exterior, como el centro de un huevo, lo que implica la completa protección y el aislamiento de la zona. En esta zona interior, las escenas de batalla son reemplazadas por representaciones que hacen hincapié en la adoración y servicio a los dioses realizados por el rey.

También intervienen importantes principios respecto al orden y la localización en el espacio de un determinado muro u otra área decorada. Los aspectos relacionados con este emplazamiento simbólico

han sido estudiados por John Baines, quien ha subrayado la importancia diferencial de los elementos figurativos encontrados en el área de la base, en el área principal y en las áreas superiores que comprenden el friso, los arquitrabes y el techo [11].

En las zonas más bajas de los muros y de las columnas, las representaciones que simbolizan el medio ambiente pantanoso incluyen no sólo plantas estilizadas, sino también figuras que llevan ofrendas (el producto de las fértiles marismas y de los campos irrigados) hacia la residencia del dios en la parte más interna del templo (fig. 50). Con frecuencia los portadores de ofrendas, aunque son hombres, tienen grandes pechos que cuelgan, lo que acentúa su papel simbólico como figuras de fecundidad. Estas figuras suelen pintarse de azul o verde (véase Colores) por el mismo motivo. En el área principal que ocupa la mayor parte de un determinado muro o la superficie de una columna, el principal motivo lo constituye el rey presentando ofrendas, atendiendo las necesidades del dios o representando alguna otra acción asociada con el funcionamiento del culto. Aquí, las figuras del rey miran hacia la capilla del dios o hacia el camino central procesional del templo si es que se encuentran alejados de este eje central. Las imágenes del dios o de los dioses que habitan el templo, por otro lado, miran hacia el exterior, fuera del santuario. Por último, en la parte superior del friso y de los arquitrabes, agrupaciones emblemáticas repetitivas muestran al rey adorando largas filas de dioses, frecuentemente sentados en cuclillas en la posición del jeroglífico de «dios», cerrando el área y sutilmente subrayando la posición del rey en el esquema cósmico.

Dentro de estas áreas individuales, por tanto, se encuentra una compleja jerarquía de dioses y humanos, así como de figuras emblemáticas. Sin embargo, el emplazamiento de estas figuras no siempre dependía de asuntos sólo de decoro. Investigadores como Dieter Arnold, Lanny Bell y Helmut Brunner, que han estudiado los esquemas decorativos de varios templos, han encontrado muchas razones para la ubicación de las imágenes y con frecuencia tienen que ver con la función de habitaciones específicas u otras áreas. El *rekhyet* o avefría personificada, por ejemplo, que simbolizaba a la gente del país y el cual se representaba con los brazos extendidos dando alabanzas ante cartuchos que contenían el nombre del rey, parece haber sido colocado en lugares específicos en las zonas exteriores de algunos templos, quizá para indicar áreas de acceso o de culto público [12]. Investigadores que han estudiado templos tardíos, como Philippe Derchain y Erich Winter, incluso hablan de «la gramática del tem-

plo» que relaciona texto y representaciones en secuencias y localizaciones específicas.

En los templos del Reino Nuevo este significado locativo se dirige principalmente a las mismas representaciones y no a las inscripciones que las acompañan, lo que normalmente se puede interpretar como un reforzamiento del simbolismo figurativo existente. La localización simbólica de los textos puede, no obstante, variar desde el habitual emplazamiento de la fórmula de protección inmediatamente detrás de la persona del rey, como ya se ha mencionado antes, hasta ejemplos menos comunes de textos más largos, como un himno al dios sol inscrito en ese lugar para ofrecer así una conexión visible con el rumbo del sol.

Simbolismo de la localización funeraria

Parte del mismo simbolismo de la localización que se encuentra en el templo egipcio se extiende a otras áreas, sobre todo en la esfera de lo mortuorio. Por ejemplo, es fácil encontrar muchos aspectos de orientación funeraria y de alineación relacionados con el ciclo solar. Esto es especialmente cierto en las tumbas reales del Reino Nuevo, aunque las tumbas privadas también reflejan similares propósitos [13]. Por un lado, se consideraba que la entrada a la tumba estaba simbólicamente en el sur y que su final se hallaba en el norte, con nichos en el lado de los muros que algunas veces estaban dedicados específicamente a las diosas del este y del oeste. Por otro lado, por vía de una diferente orientación simbólica, los pasajes de la tumba se veían como un seguimiento del recorrido diario este-oeste del sol. Cada sección de la entrada hacia la tumba real subterránea era conocida como uno de los pasajes del «itinerario del sol», dando a entender no sólo el ciclo diario del sol, sino también el viaje nocturno del sol bajo la tierra. Los techos negros o azules, con frecuencia tachonados de estrellas de cinco puntas, representaban los cielos, a veces mostrando imágenes de buitres volando hacia dentro de la tumba, como en el camino solar del templo. También aparecen diferentes representaciones del dios sol, como la de la Letanía de Ra que se inscribía en los corredores de entrada de algunas tumbas y que enumeraba e ilustraba todas las formas de la divinidad solar.

Otra imagen solar que se representaba a lo largo del eje central de la tumba, era la imagen tripartita del dios sol que se encuentra a partir de la época de Ramsés II. Esta imagen consistía en un disco solar, cerca o sobre la entrada de la tumba que contenía un escara-

beo (representando al sol de la mañana) a la izquierda y la divinidad solar con la cabeza en forma de carnero (expresando la manifestación del anochecer) y que se situaba a la derecha. Como el propio disco podía significar dios Ra al mediodía, podría decirse que los elementos combinados representaban las tres formas principales del dios sol en una sola imagen (fig. 51). Esta imagen, como el disco solar alado encontrado a lo largo del eje central del templo, reforzaba visualmente el concepto del paso del sol y la orientación simbólica de la tumba.

La convención que permitía representar a una forma del dios sol dentro de otra también condujo hacia ulteriores desarrollos en la iconografía del disco solar. En la cámara funeraria de Ramsés III (1194-1163 a.C.), por ejemplo, el nombre del rey se inscribe dentro de un disco formado por los cuerpos entrelazados de dos serpientes. El disco contiene también las figuras de diosas adoratrices y dos pequeños discos solares que representan el circuito este-oeste del sol. Funcionalmente, esta composición algo compleja actuaba como una representación del propio disco solar, y al colocar su nombre dentro de sus bordes, Ramsés se identificaba directamente con la divinidad solar y se unía a su itinerario cíclico diario [14]. Esta misma idea también se expresa de otras maneras. En la tumba de Ramsés IV (1163-1156 a.C.), la titulatura formal completa del rey se inscribe a lo largo del centro del techo de la sala que conduce hasta el interior de la cámara sepulcral (fig. 52). Rodeados por estrellas doradas sobre un fondo azul que representa los cielos, los nombres del rey siguen la trayectoria del sol y de nuevo le identifican con el viaje solar, de modo que los cartuchos que contienen los nombres individuales del rey sean el equivalente de los discos solares en los techos y los arquitrabes del templo.

En los posteriores enterramientos ramésidas, los tramos más bajos de la tumba (y en particular de la cámara sepulcral) estaban decorados para que representaran el ciclo completo del sol, tanto en sus fases diurnas como nocturnas. De esta manera, los libros de los cielos estaban inscritos en el techo de la cámara del sarcófago y en las paredes se ubicaban textos e ilustraciones de los libros de la tierra y del mundo inferior. Así pues, la tumba real egipcia representa, como el templo, un modelo del cosmos, lo que se indicaba no sólo por representaciones simbólicas y textos, sino también por su localización.

Curiosamente, aunque los aspectos relacionados con la localización de la decoración de las tumbas reales solían reflejar la asociación del rey con el dios sol Ra (sin duda como resultado de la influencia del

aspecto solar de la arquitectura del templo), la localización y orientación de muchos de los elementos funerarios situados dentro de la tumba tendían a mostrar una gran inclinación hacia Osiris, dios del mundo inferior. Sin embargo, esto no es una regla fija y reproducen cierta cantidad de solapamientos. En la dinastía XIX, las partes internas de las tumbas se decoraban haciendo hincapié en Osiris, y durante el tardío Reino Nuevo las dos divinidades estaban unidas, al menos teóricamente (con Ra considerado como el alma celestial del dios y Osiris como su cuerpo terrenal), una idea que se refleja en varias representaciones funerarias posteriores. Sin embargo, la distinción entre el simbolismo heliocéntrico en la localización de la decoración de la tumba y el simbolismo osirocéntrico de los elementos del enterramiento mismo, todavía tiende a mantenerse.

Si rastreáramos el desarrollo de los elementos del aparato funerario osiríaco encontraríamos que en el Reino Medio la importancia del mito de Osiris y la identificación del muerto con ese dios significaba que primero las inscripciones protectoras y más tarde las representaciones de divinidades asociadas con el señor del mundo inferior se situaban sobre el ataúd egipcio. Isis, la esposa de Osiris, y su hermana Neftis comienzan a aparecer a los pies y en la cabeza del ataúd, respectivamente, y a causa de que el cuerpo se colocaba sobre su costado mirando hacia el este (con la cabeza hacia el norte) en esta época, estas divinidades pronto llegan a asociarse con el norte (Neftis) y con el sur (Isis). Se le proporcionaba protección adicional a través de otros textos y de representaciones de los cuatro hijos de Horus en los lados mayores del ataúd, con Qebesenuef y Hapi en el oeste y Duamutef e Imseti en el este. Los dioses Horus y Thoth, que inseparablemente se relacionaban con los mitos de Osiris, también se representaban en los lados este y oeste. Los cuatro lados del ataúd quedaban así personificados como Isis, Neftis, Horus y Thoth; y como la cubierta del ataúd estaba relacionada con Nut, la diosa de los cielos, y el fondo con Geb, el dios de la tierra, el ataúd en sí mismo adquirió el significado de un modelo del cosmos.

El simbolismo direccional con el que se relacionaban estas divinidades del ciclo osiríaco continuó en el Reino Nuevo y más adelante se puede encontrar en varios contextos [15], aunque a lo largo del tiempo se desarrollaron variantes. Durante la dinastía XVIII, a Isis y Neftis se les unieron Selket y Neith, y así las cuatro diosas se colocaban en las cuatro esquinas del sarcófago real (fig. 53).

Debido a su asociación con los cuatro vasos canopos en los cuales los órganos internos del difunto se preservaban, los cuatro hijos de

Horus también llegaron a relacionarse con las cuatro diosas Isis, Neftis, Neith y Selket, a quienes se consideraba sus protectoras. Tanto las cuatro diosas como los hijos de Horus se pueden representar en los cuatro lados del arcón en el que se almacenaban los vasos canopos (fig. 54), así como en los lados del ataúd o del sarcófago. En el capítulo 151 del Libro de los Muertos, algunas viñetas muestran a estas divinidades colocando a la momia en la tumba con la misma disposición que se encontraba en los ataúdes y en la decoración de alguna de las cámaras sepulcrales reales [16].

La misma momia real se colocaba sobre su espalda con la cabeza hacia el oeste en ciertas épocas del Reino Nuevo y en esta posición se alineaban cardinalmente varios objetos de insignia real. El buitre y el ureus, que adornaban la frente del rey muerto, estaban así situados en los lados sur y norte como símbolos del Alto y el Bajo Egipto, respectivamente (fig. 55), y los símbolos reales de su cargo, el cayado y el flagelo (aunque cruzados sobre el pecho), estaban alineados de forma similar con el cayado *heka* del sur que se colocaba en el lado derecho y el flagelo *nekhekh* del norte en el izquierdo. Otros emblemas y símbolos se alinearon también de esta manera con el curso del tiempo. Las coronas Roja y Blanca aparecen, por ejemplo, en las cobras sagradas que se representan a los lados izquierdo (norte) y derecho (sur) de varios ataúdes decorados y cubiertas de momias que se realizaron tras el final del Reino Nuevo, como sucede en cierta cantidad de otros objetos y figuras como altares, especies animales y divinidades.

La posición de muchos de los amuletos situados en la momia estaba dictada también por intereses simbólicos y mitológicos. Algunos de los que representaban distintas partes del cuerpo se colocaban naturalmente sobre o cerca de estas partes, pero otros amuletos se asociaban con localizaciones específicas del cuerpo por puras razones simbólicas. Muchos de estos amuletos especialmente relacionados con la localización están asociados con el simbolismo osiríaco, como bien podría esperarse. El amuleto de la columna *djed,* del cual se pensaba que venía a representar la columna vertebral del dios, por ejemplo, se ubicaba frecuentemente sobre la parte central superior del pecho y sobre todo en el cuello, mientras que el nudo *tiet*, a través de su identificación como un símbolo de Isis, la esposa de Osiris, obtuvo también una localización simbólica específica en el cuello del difunto.

Algunos amuletos de localización específica tienen un significado solar, y éste es un área donde la frecuencia de los motivos osiríacos en el montaje del enterramiento es menor. Éste es el caso de un

45.
Hipocéfalo de Neshorpakhered, periodo Ptolemaico (Museo Británico, Londres).

amuleto especial diseñado específicamente para proteger y revivir la cabeza del fallecido. El capítulo 162 del Libro de los Muertos establece que debería hacerse como un texto escrito sobre una pieza de papiro nuevo que debía ser colocado debajo de la cabeza de la momia. En épocas posteriores al Reino Nuevo, esta pequeña pieza de papiro se montó en una pieza circular de cartonaje para formar un objeto más duradero y que se conoce como un hipocéfalo. El amuleto con frecuencia tenía la representación de la vaca-*ihet* divina, «madre del dios Ra», descrita como «una protección muy grande... para Ra cuando él se pone» y así también protección para la cabeza del difunto, asociada con el sol a través de su forma y de la acción de acostarse al anochecer, o en la muerte (cuando se «pone») y emerge en la mañana o en la otra vida. Otro amuleto importante de posición específica relacionado con el mundo solar, era el escarabeo de corazón que representaba al propio corazón, el cual también estaba

vinculado al dios sol con motivo de su relación con Khepri, el dios del sol de la mañana.

Tanto las posiciones absolutas como relativas de los objetos del aparato funerario egipcio podrían así contener significado simbólico, como podría quizás esperarse de un área tan rica en la expresión del símbolo y la magia.

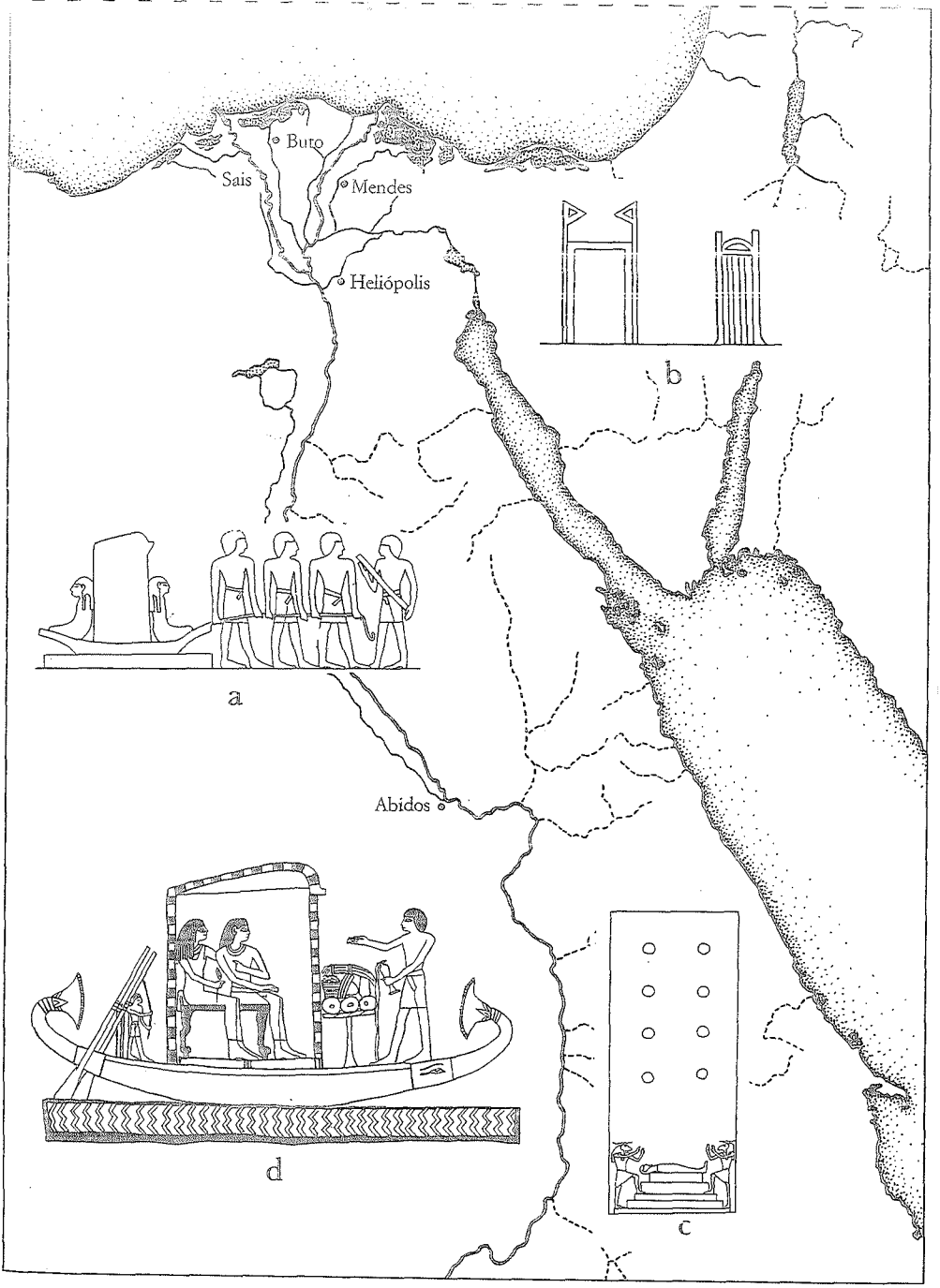
46. *Los lugares sagrados del delta y la tumba de Osiris en Abidos, con escenas de peregrinaje.*

En época predinástica parece ser que los rituales funerarios de los gobernantes de la ciudad de Buto, la antigua capital de la región del Delta, incluían una visita ceremonial a los principales lugares religiosos de la zona. Este trayecto del cortejo funeral implicaba principalmente el viaje desde Buto a Sais y a Heliópolis, aunque también algunas veces se visitaban otros lugares, como Mendes, al este del Delta.

Más tarde, en el Reino Antiguo, la decoración de la tumba frecuentemente incluye escenas de este peregrinaje ritual a los lugares sagrados (a) con los más importantes (Buto y Sais) representados por imágenes estilizadas de sus edificios religiosos. Estos edificios consistían en una fila de capillas abovedadas y palmeras, como emblema de Buto, y un altar rectangular o compuesto flanqueado por mástiles con colgantes triangulares, como el emblema de Sais (b). En tiempos del Reino Antiguo, sin embargo, aunque permaneció algo de la importancia de los lugares sagrados tradicionales, los peregrinajes funerarios a estas localidades probablemente rara vez tuvieron lugar. No obstante, se continuaron representando en las tumbas como indicadores de un peregrinaje simbólico, el deseo del fallecido de entrar en las prácticas y tradiciones religiosas antiguas para así recibir sus beneficios espirituales.

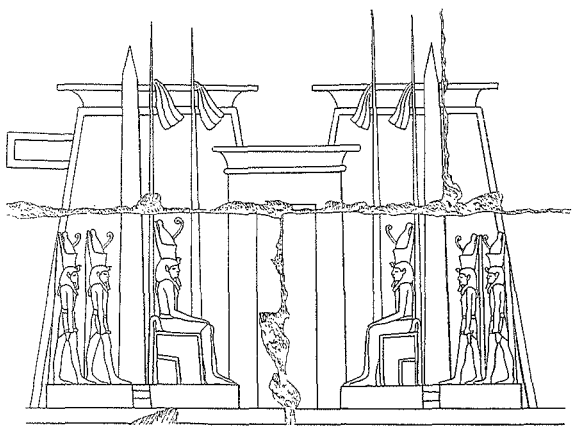
En los Reinos Medio y Nuevo, la idea del peregrinaje ritual fue progresivamente influida por la adoración del dios Osiris, y aunque el trayecto de Sais y Buto se continuó representando, el foco de la atención funeraria cambió al sur, hacia el santuario sagrado del dios en Abidos. Situado en el norte del Alto Egipto, Abidos era considerado como el lugar de la tumba de Osiris (que se representa en la ilustración a través de unas imágenes antiguas de la tumba del dios, véase c), y durante el Reino Nuevo muchas representaciones funerarias comienzan a mostrar un peregrinaje a Abidos (d). Aunque muchos individuos hicieran probablemente peregrinajes verdaderos al lugar sagrado de Osiris, numerosas representaciones del viaje a Abidos eran sin duda de naturaleza puramente simbólica, tal y como era el caso de las representaciones del peregrinaje en el Delta.

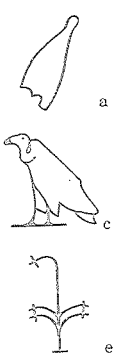
Las escenas funerarias que representan peregrinaciones a estos distintos lugares sagrados son claramente indicadoras de la importancia de los aspectos de la localización en la religión egipcia antigua. Incluso cuando los lugares no eran realmente visitados, mantuvieron su papel simbólico, lo que afectaba a la continuidad espiritual de la veneración de ese lugar sagrado. En el caso de estructuras específicas, como los templos y las tumbas, también intervienen aspectos concretos de localización simbólica y de posicionamiento, como veremos en las páginas siguientes. Por ejemplo, en muchas escenas funerarias del viaje a Abidos, en el Reino Nuevo, el viaje de ida aparece dirigiéndose hacia el interior del lugar del enterramiento, y el viaje de retorno (con la vela desplegada) se muestra emergiendo desde la parte más interna de la tumba.


Buto
Sais
Mendes
Heliópolis
b
a
Abidos
d
c

47. *Pilono de entrada del templo de Luxor representado en el muro del templo. Dinastía XIX.*

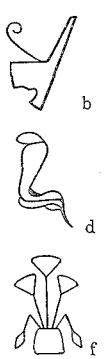
Esta antigua representación de la entrada del templo de Luxor muestra los principales elementos de la estructura simbólica del eje este-oeste. Teóricamente alineadas hacia el este, las dos torres del pilono formaban un arquitectónico *akhet* u horizonte sobre el que el sol surgía (fig. 24), y representaciones del disco solar alado se pintaban sobre las puertas y en los techos a lo largo de la vía central procesional que recorría el sol en su curso diario. Los obeliscos que flanqueaban la entrada del templo también tienen un significado en su orientación, y algunas veces llevan inscripciones dedicadas a las formas del dios sol en el este (mañana) y en el oeste (anochecer).





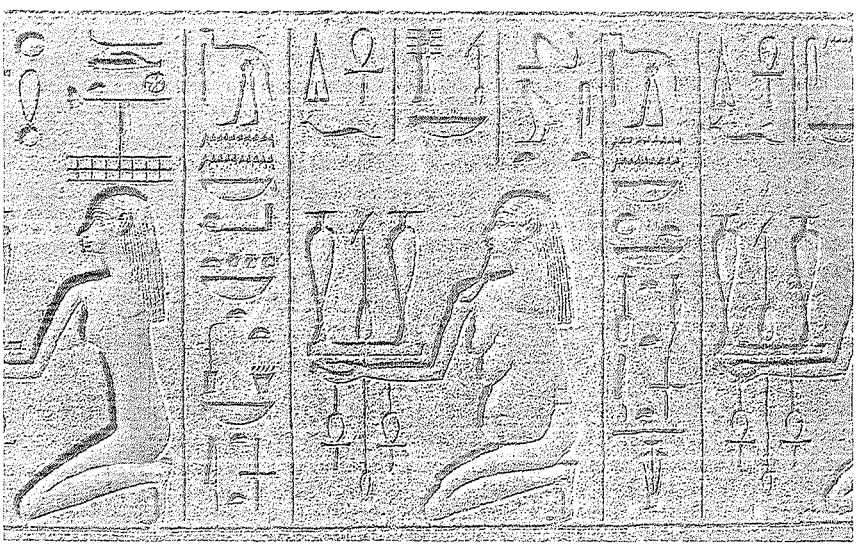
48. *Elementos representativos que simbolizan el Alto y el Bajo Egipto.*

Varios de los motivos que aparecen en el esquema decorativo del templo egipcio expresaban el eje norte-sur y la unidad de las dos regiones del Alto y el Bajo Egipto. Estos dos símbolos con frecuencia aparecen en los muros y en las columnas adyacentes del norte y del sur, y sobre otras manifestaciones arquitectónicas, como los lados norte y sur de las puertas de salida del eje principal del templo. Estos símbolos incluyen, representando el Alto (meridional) y el Bajo Egipto, respectivamente, la Corona Blanca (a) y la Corona Roja (b); el buitre (c) y la cobra (d); el junco o lirio (e), y el papiro (f).



49. *(Derecha) Alabanzas al rey: Bloque decorado. Periodo Ptolemaico. Museo Egipcio, El Cairo.*

Desde la dinastía XVIII en adelante las representaciones de un avefría parcialmente personificado se encuentran con frecuencia en zonas del templo abiertas al público. El pájaro aparece sobre un cesto ante una estrella de cinco puntas, con los brazos extendidos de un humano, en el acto de ofrecer alabanzas. Esto forma un juego de palabras jeroglífico que se escribe: «Toda la gente ofrece alabanzas», de modo que el emplazamiento del ave ante un cartucho real indique que el objeto de sus alabanzas es el rey.

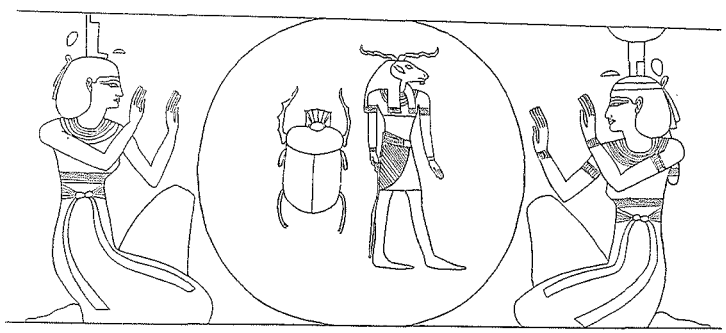


50. *Ofrendas a los dioses: bloque decorado procedente de un altar de Hatshepsut. Karnak, dinastía XVIII.*

En otras partes del templo, y siempre mirando en dirección al santasanctórum, el lugar donde mora la divinidad, aparecen figuras de fecundidad portando bandejas colmadas con ofrendas para el dios. Aunque sean hombres, tales figuras usualmente aparecen con pechos que cuelgan como símbolo de su fecundidad y pueden estar pintados de azul o verde, como una indicación adicional de su asociación con el Nilo o los fértiles campos y marismas. Las figuras de fecundidad algunas veces también van acompañadas de etiquetas jeroglíficas que las identifican con distintos nomos provinciales. Los pertenecientes al Alto Egipto se representan en los muros del sur y los del Bajo Egipto en los muros del norte.

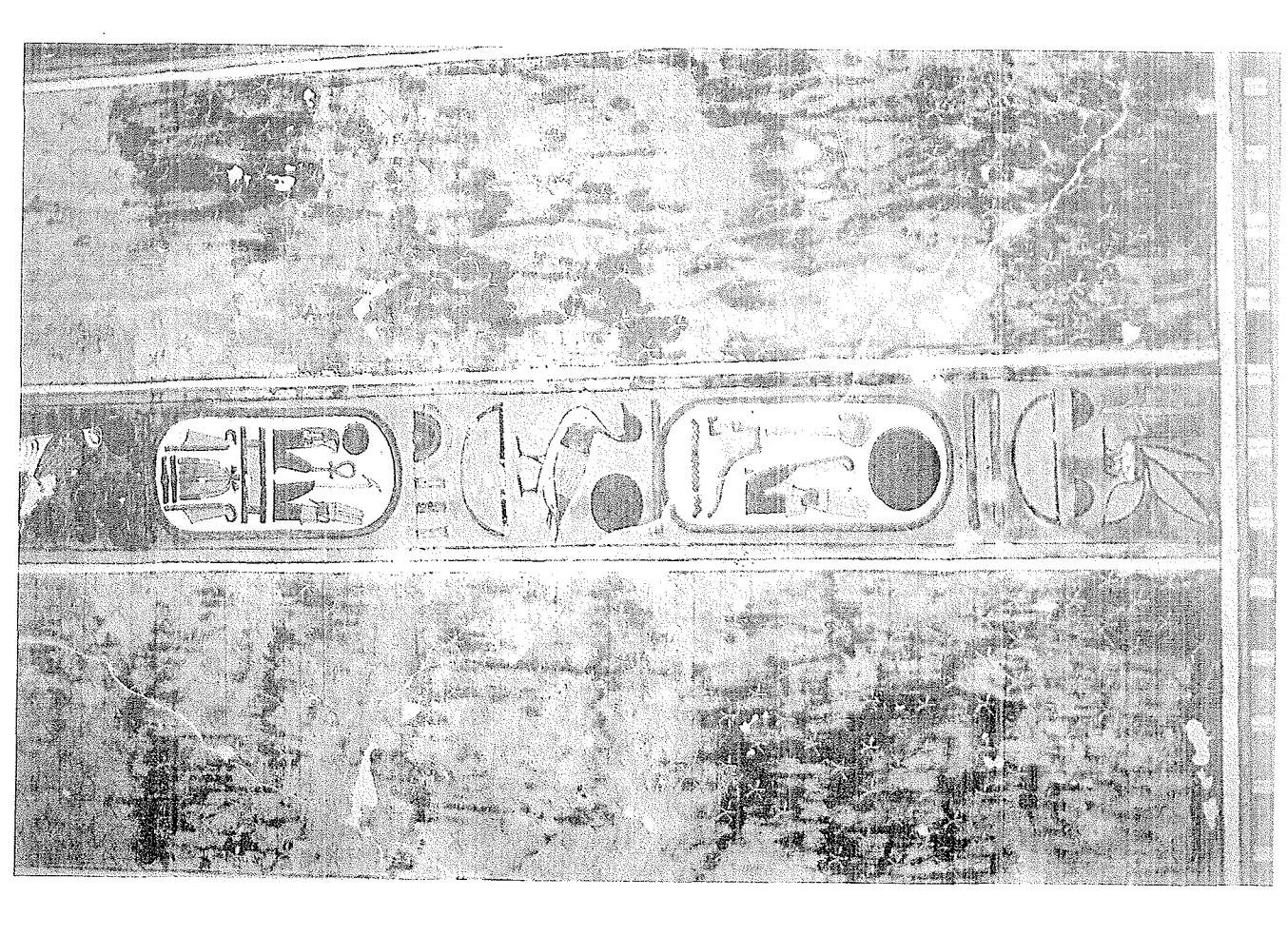
51. *La imagen tripartita del dios sol flanqueada por Isis y Neftis. Tumba de Merneptah, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XIX.*

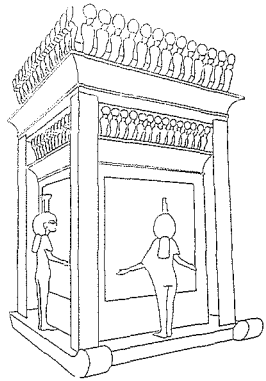
A comienzos de la dinastía XIX, esta imagen tripartita del dios sol estaba emplazada sobre la entrada de muchas de las tumbas reales del Reino Nuevo. El icono representaba al sol en su aspecto matinal (el escarabajo Khepri), como el mediodía (el disco solar Ra) y en su aspecto nocturno (la figura con cabeza de carnero de Atum). El sentido de esta imagen era paralelo al del disco solar alado que se representaba sobre las puertas y en los techos a lo largo del eje simbólico este-oeste del templo. Para la tumba real del Reino Nuevo simbolizaba también el tránsito del sol en muchas de sus composiciones y decoraciones. Las diosas Isis y Neftis colocadas a cada lado del disco solar completaban la imaginería osiríaca con la del sol y añadían un eje simbólico sur-norte (Isis estaba relacionada con el sur, y Neftis, con el norte) al eje este-oeste implícito en la representación del sol. En la tumba de Merneptah, el disco solar exterior está pintado de amarillo, mientras que discos paralelos dentro de la tumba están pintados de rojo, añadiendo así otro aspecto del significado de la localización a través de los colores del sol diurno y del sol al anochecer.

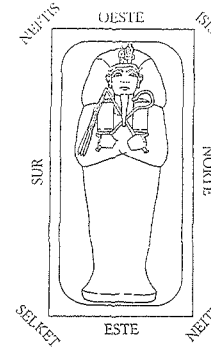


52. *Techo del corredor de la tumba de Ramsés IV. Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII.*

Centrados sobre la trama de estrellas doradas sobre un campo azul que representa los cielos, los diferentes nombres de la titulatura de Ramsés IV están colocados a lo largo del techo del corredor que conduce hacia el interior de la cámara sepulcral del rey. Los nombres reales, de esta manera, se suceden a lo largo del mismo eje simbólico este-oeste que el disco solar en la entrada de la tumba, y al inscribir sus nombres a lo largo de este pasaje del sol (los nombres egipcios para los corredores de la tumba real eran «primer pasaje del sol», y así sucesivamente), Ramsés se asociaba a sí mismo con el pasaje diario del sol a través del cielo y su trayecto nocturno por debajo de la tierra. Las implicaciones solares de los cartuchos, en los que se escribían los nombres de nacimiento y del trono del rey (en su forma original se creía que el cartucho simbolizaba el circuito del sol), otorgaban un énfasis adicional a la idea de la unidad del rey con el sol. Otros faraones del tardío Reino Nuevo realizaron la misma proclamación simbólica escribiendo sus nombres dentro del disco solar o de otras maneras. En la mayoría de estos casos, la equivalencia simbólica del rey y la divinidad solar se expresaba con un aspecto locativo añadido a la iconografía de la representación misma.







53. *(Arriba, a la derecha) Ataúd antropomorfo externo y sarcófago de Tutankhamón. Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII.*

Este dibujo de un típico sarcófago real de finales de la dinastía XVIII (inspirado en el de Tutankhamón) ilustra la posición de las cuatro diosas tutelares en las esquinas del sarcófago. Los sarcófagos de periodos anteriores y posteriores exhiben variaciones de este esquema con Isis frecuentemente colocada a los pies (sur simbólico) y Neftis, en la cabeza (norte simbólico). Las representaciones de otras figuras encontradas en los sarcófagos reales del Reino Nuevo muestran modelos similares de emplazamiento, pero no están tan consistentemente orientados. Debido a que algunas veces la momia real se enterraba con la cabeza hacia el oeste, simbólicamente mirando desde el mundo inferior hacia el amanecer, la decoración del ataúd antropomorfo podría tener también aspectos relacionados con la localización, como se nuestra en la fig. 55.

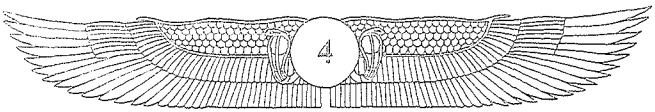
54. *(Izquierda) La diosa Selket ante el capilla canópica de Tutankhamón (reconstruido arriba, a la izquierda). Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Además de aparecer en las esquinas del sarcófago del rey, las cuatro diosas Isis, Neftis, Neith y Selket también se colocaban rodeando los lados del altar canópico que protegía los órganos internos del fallecido Tutankhamón. Aquí, cada diosa velaba por uno de los genios protectores menores conocidos como los Cuatro Hijos de Horus. Selket y Qebesenuef estaban destinados a guardar el este; Neftis y Hapi, el sur; Neith y Duamutef, el norte; mientras que Isis e Imsety protegían el oeste.

Simbolismo de la localización en el enterramiento real

55. *Ataúd intermedio de Tutankhamón. Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

El enterramiento del cuerpo de este rey, de este a oeste con la cabeza en el oeste, provocó la ubicación con una localización específica de varios objetos de entre los emblemas reales. El buitre y el ureus reales, que representaban al Alto y al Bajo Egipto, no sólo se encontraban correctamente alineados de sur a norte, sino que el cayado *heka* (que representa al sur) y el flagelo *nekhekh* (que simboliza el norte), aunque cruzados sobre el pecho también se situaban a sus respectivos lados. Muchos de los amuletos protectores y revivificantes colocados sobre la momia tenían asignadas también localizaciones simbólicas específicas, como los amuletos *djed*, *tiet*, la columna papiriforme y el buitre, todos los cuales se colocaban sobre el cuello, y el gran escarabeo situado sobre el corazón. Varios capítulos del Libro de los Muertos especifican el emplazamiento para estos amuletos funerarios, aunque la exacta razón simbólica para su posición no está siempre clara.



4

SIGNIFICADO EN LA SUSTANCIA
el simbolismo de los MATERIALES

«Y así los dioses entraron en sus cuerpos de cada clase de madera,
de cada clase de piedra, de cada clase de arcilla,
de cada clase de cosa que crece...»

La Teología Menfita

Más allá de los aspectos externos de la forma y del tamaño, el arte egipcio también se preocupaba de la naturaleza de los materiales con los que trabajaba. La apariencia exterior no era más importante que la sustancia interna, simbólicamente, y en algunos casos el significado simbólico del material del que un objeto era creado era lo principal.

Aunque el concepto de sustancia simbólica —o significado inherente al material— podría parecer en principio muy ajeno a nosotros hoy en día, sin embargo, nosotros mismos estamos muy próximos a esta idea cada vez que usamos expresiones como «una oportunidad de oro», «una sensación plomiza» o «una voluntad de hierro». En ejemplos como éstos, normalmente usamos sustancias por sus cualidades metafóricas. Para los antiguos egipcios, la conciencia de las cualidades físicas inherentes a los materiales estaba reforzada considerablemente por sus asociaciones mitológicas y sus supuestas propiedades mágicas. Sólo cuando nos demos cuenta de esto podremos empezar a apreciar la importancia de este aspecto del simbolismo en el arte egipcio.

De entre los distintos materiales que se conoce que tenían significado simbólico para los egipcios, los más duraderos —metales y piedras— eran quizá los más importantes, aunque ciertas maderas poseían sus propias connotaciones simbólicas específicas, como las tenían el incienso e incluso otras sustancias humildes, como la cera, la arcilla y el agua. En este capítulo consideraremos el simbolismo de cada uno de estos materiales por turno [1].

Metales

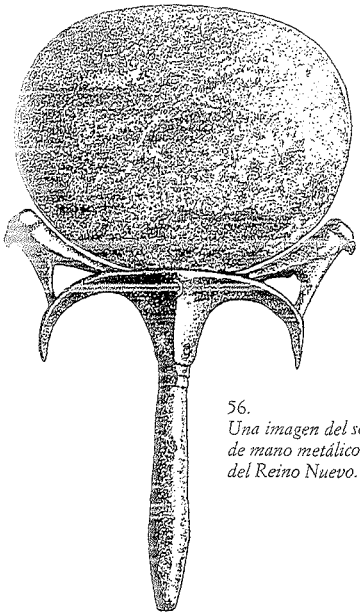
Ya en los comienzos del periodo Predinástico (h. 5000 a.C.) los antiguos egipcios habían descubierto el uso del cobre, el oro, la plata y el plomo. El hierro y el estaño y las aleaciones bronce y latón con el tiempo fueron añadidas a esta lista. Dentro de los metales comunes, el cobre se utilizó ampliamente y sólo gradualmente comenzó a dar paso al bronce —una mezcla de cobre y estaño con superiores cualidades metalúrgicas— durante el Reino Medio. Pero el uso de estos metales fue principalmente utilitario (aunque el bronce pudo algunas veces sustituir al oro), y no se conoce que le atribuyeran ningún significado especial. Es principalmente con los metales más raros (lo que incluye el hierro para los egipcios) que el simbolismo llega a ser un factor a considerar.

El oro revistió especial importancia, no sólo desde un punto de vista económico, sino también simbólico, ya que este metal estaba considerado como una sustancia divina e imperecedera, su naturaleza inalterable proporcionaba una metáfora de vida eterna y su brillo, una imagen del resplandor del sol [2]. El propio dios sol Ra a veces era nombrado como «la montaña de oro» o con epítetos similares y el significado solar del metal se puede encontrar en varios contextos. El pan de oro se utilizaba para cubrir la cúspide de los obeliscos, por ejemplo, tanto para reflejar los rayos del sol como para simbolizarlos. Debido a que la carne de todos los dioses descendía de Ra, ésta también se consideraba que era de oro, de ahí que el uso de este metal para estatuas y otras representaciones de divinidades fuera ciertamente simbólico. La diosa Hathor, hija de Ra (y con frecuencia llamada «La Dorada»), estaba especialmente relacionada con el oro y se creía que era la personificación del precioso metal. Los espejos hechos de oro o su sustituto, el bronce, y decorados con una imagen o símbolo de Hathor, representaban al sol y a la diosa por virtud tanto de su sustancia como de su forma (fig. 56).

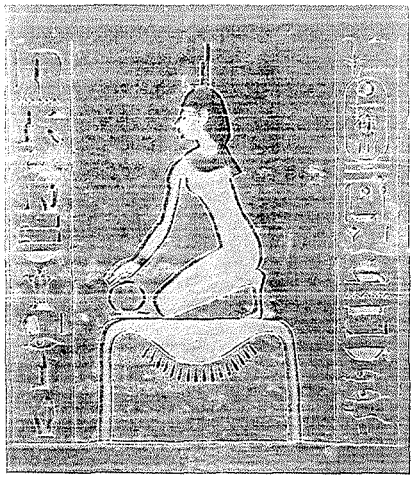
La diosa Isis también estaba relacionada con el más precioso de los metales de varias maneras. Las imágenes de esta divinidad y de su hermana Neftis, con frecuencia se emplazaban sobre el jeroglífico usado para oro a los pies y en la cabeza de los sarcófagos del Reino Nuevo (fig. 57). En la cuarta capilla de Tutankhamón y en alguna otra representación, las divinidades Neith y Selket también se representaban arrodilladas sobre el signo para oro, aunque el motivo parece haber sido originado con Isis. Un amuleto con la forma de un «buitre de oro» situado alrededor del cuello de la momia durante el Reino Nuevo y Baja Época estaba también relacionado con Isis y se creía que le otorgaba protección.

De manera parecida, el *sah*, o «cuerpo» del egipcio en el más allá, se pensaba que era también un ser divino con brillante piel dorada. Probablemente ésta es la razón de ser de las máscaras doradas de las mejores momias (la palabra *sah* también puede significar momia), así como del ataúd interior de oro hecho para Tutankhamón y, sin duda, para muchos otros faraones del Reino Nuevo. El oro de estos objetos puede haberse visto no sólo como símbolo de los cuerpos dorados de los dioses, sino quizá también confiriendo supervivencia eterna mágicamente a través de su naturaleza imperecedera (fig. 60). El hecho de que algunos lugares de trabajo de los embalsamadores y el edificio en el que se confeccionaba el ataúd y la estatua del «doble» del espíritu, así como la cámara sepulcral real, se llamaran *per-nebu* o «casa de oro» demuestra la estrecha relación de este metal con implicaciones en el más allá que trascienden, con mucho, lo meramente económico. De una manera parecida, pan de oro o incrustaciones de este metal también se añadieron algunas veces a objetos sagrados y a otras representaciones con la finalidad de subrayar su importancia. También con este uso vemos la naturaleza simbólica de la sustancia. Cuando se mezcla con un porcentaje de plata (como con frecuencia sucede en su estado natural), el oro se convierte en electro, al que los egipcios se referían como *neb hedj* u «oro blanco». La naturaleza dual de este metal supuso que fuera utilizado algunas veces con el significado de oro y otras veces como si fuera idéntico a la plata.

Los aspectos simbólicos de la plata eran casi tan importantes como los del oro. Los mismísimos huesos de los dioses se decía que eran de plata, del mismo modo que se pensaba que su carne era de oro, y la relación natural de la plata con la luna se manifestaba de distintas maneras. Los espejos de oro y plata se presentaban a la diosa Hathor como símbolos del sol y de la luna, respectivamente y, estatuillas de babuinos (sagrados para el dios de la luna Thoth) se hacían con frecuencia del blanco metal, entera o parcialmente (fig. 62). A diferencia del oro, la plata no se encuentra en Egipto en estado puro y debido a que se tenía que importar, fue relativamente escasa en la época anterior al Reino Nuevo. La mayoría de los objetos de plata que se encontraron en el famoso tesoro de Tod (al sur de Luxor) que se fecha en el Reino Medio, procedían aparentemente de Siria y de la zona del Egeo. Sin embargo, las conquistas egipcias en Asia durante el Reino Nuevo pudieron hacer más común la plata y, desde ese momento en adelante, la utilización de este metal se incrementó, con frecuencia como un sustituto del oro. Los reyes de Tanis de la dinastía XXI, que reinaron durante un periodo de rela-



56.
Una imagen del sol: espejo de mano metálico del Reino Nuevo.



57.
Isis asociada con el metal más preciado: la diosa arrodillada sobre el signo jeroglífico del oro. Sarcófago de Amenhotep II, procedente de Tebas, dinastía XVIII.

tiva decadencia, fueron enterrados en ataúdes de plata, los cuales aunque continuaron la tradición de los artesanos anteriores, fueron probablemente construidos de este metal por razones económicas más que por razones simbólicas. Por otro lado, la presencia de plata, de lámina de plata o de plata incrustada en obras menores de arte egipcio, a menudo tienen las implicaciones simbólicas que ya se han considerado.

El hierro pudo ser simbólicamente importante, quizá más por su origen que por su propia naturaleza, aunque los dos aspectos no debieron estar separados para los egipcios. Debido a que la mayoría del hierro utilizado por los egipcios antes del final de la dinastía XVIII era de origen meteórico más que manufacturado, se conoció a este metal como *bia-en-pet* o «metal del cielo». Este origen meteórico y cósmico otorgó al metal un significado sagrado y los amuletos y otros pequeños objetos de hierro encontrados en tumbas egipcias bien se podrían considerar investidos de una particular fuerza mágica (fig. 61). Ésta fue también probablemente la razón para que se utilizaran hojas de hierro en las azuelas rituales usadas en la ceremonia de la «apertura de la boca» en las estatuas y en la momia del difunto.

Por último, aunque el plomo era un metal corriente, también se utilizó simbólica y aparentemente en una diversidad de contextos. Varios documentos indican que una cantidad considerable se utilizó en los talleres de los templos, aunque rara vez se empleó para las estatuas de los dioses. No obstante, el plomo se utilizó a menudo en la producción de objetos mágicos, como las placas que se usaban para cubrir y proteger la incisión producida para el embalsamamiento de la momia. También se hicieron de plomo hechizos mágicos de amor en forma de tabletas inscritas y, además, pequeñas figuritas de parejas, aunque es difícil ver en qué aspecto del metal se basaba esta asociación con la fertilidad. Debido a que algunas veces se hicieron figuritas de cautivos de plomo (fig. 63), destinadas a ser destruidas, se ha señalado que el material parece haber sido empleado en magia destructiva, productiva y defensiva, un abanico sorprendentemente amplio de aplicaciones para una única sustancia[3]. Es posible que las singulares cualidades del plomo, su maleabilidad, su bajo punto de fusión y su misteriosa pesadez, puedan haberse combinado para sugerir una potencia sobrenatural que debió sentirse como de especial efectividad en cualquier contexto mágico.

Piedras

Los antiguos egipcios disponían de una gran variedad de piedras y muchas de éstas se utilizaron desde los periodos más tempranos. Aparte de las piedras normales para la construcción, como la caliza y la arenisca, se utilizaron varios minerales en contextos específicos con aparente significación simbólica. Las piedras más importantes de este tipo incluían las siguientes:

Alabastro (calcita). Aunque se utilizó en un grado limitado para la construcción, esta piedra fina y translúcida se empleó principalmente en la producción de pequeños objetos, como vasos, cuencos y lámparas. En estos contextos, esta piedra fue favorecida sobre todas las otras durante gran parte de la historia egipcia. Todos, excepto tres de los setenta y nueve recipientes que se encontraron en la tumba de Tutankhamón, eran de alabastro (fig. 66). La piedra se extraía en el Egipto medio, en el Sinaí y en otros lugares distintos.

Basalto. Esta piedra, dura y negra, se extraía de varios lugares y era especialmente abundante en El Faiyum y en Asuán. Se utilizó para la construcción de sarcófagos y en la fabricación de pavimentos. El basalto también se empleó ocasionalmente para estatuas y pequeños objetos. Esta piedra negra poseía una relación natural con el mundo

inferior y con el concepto de revivificación. Por ejemplo, una estatua de basalto intrusivo de Osiris sobre un catafalco se encontró en la tumba de la dinastía I del rey Djer en Abidos (la cual se veneró como la tumba de Osiris durante periodos posteriores), y junto a otras piedras negras, el basalto se utilizó durante el periodo Macedonio para estatuas curativas cubiertas con conjuros mágicos y viñetas destinados a transferir su poder al agua vertida sobre ellas (fig. 65).

Brecha. Es una piedra compuesta que posee fragmentos de un tipo de roca incrustada en una matriz de otra distinta. Había dos clases de brecha disponibles para los egipcios: una variedad verde, que se encontraba en el Wadi Hammamat, en el desierto oriental y una roja y blanca, que se hallaba en el desierto occidental y en varios sitios a lo largo del Nilo. La brecha ocasionalmente se utilizó para vasos y otros objetos de piedra.

Diorita. En Egipto se dan varias formas de esta piedra —normalmente con bandas o moteada y de coloración verde, blanca o negra—. Aunque bastante extendida, la mayor parte de la diorita se extraía de Tushka, en Nubia, durante los Reinos Antiguo y Medio. Se hacían con esta piedra estatuas (como la gran estatua de Kefrén en el Museo Egipcio de El Cairo), cuencos y otros delicados objetos.

Sílex. Abundante en nódulos y en estratos de rocas calizas, esta piedra se trabajó desde época prehistórica. Aunque rara vez se utilizó para hacer otra cosa excepto cuchillos y las hojas de otros instrumentos, el sílex obtuvo un significado por sí mismo. Largo tiempo después de que las hojas se hicieran habitualmente de metal, los cuchillos ceremoniales en contextos religiosos continuaron haciéndose de sílex.

Granito. Compuesto cristalino de cuarzo, feldespato y mica, esta roca ígnea se encuentra en Egipto en sus variedades rosa, gris y negra. Se utilizó extensivamente en construcción para sarcófagos y para algunas estatuas y pequeños objetos. El granito abundaba en Asuán y en el Wadi Hammamat, y algunas veces su significado lo tomaba de su color particular.

Cuarcita. Es una forma de arenisca dura, esta roca se empleó desde la época del Reino Antiguo para la construcción, para sarcófagos y otros monumentos. Era denominada por los egipcios con el nombre de «la maravillosa» (*biat*), y su coloración blanca, amarilla o roja le otorgó importantes connotaciones solares (fig. 64). Varios reyes fueron representados en este material durante periodos en los que las divinidades solares fueron especialmente destacadas [4], como en los reinados de Amenhotep III, Akhenatón y Ramsés II.

dición, una piedra parecida con forma de cono se veneró en el templo de Amón en Napata, bien lejos al sur en Kush, y el templo de Amón en el oasis de Siwa en la zona norte del desierto occidental también tenía una piedra cónica como símbolo, la cual fue descrita por un autor romano como el ombligo de la tierra. Estas piedras eran todas símbolo del origen cósmico y de la base subyacente del mundo y, de la misma manera que el uso funerario de los objetos de piedra, se veían claramente como una interfase entre el mundo visible y la divina realidad del más allá [8]. Ocasionalmente, en textos del Reino Nuevo se otorga el epíteto *djesert* («sagrado») a la piedra que se usaba para las estatuas, quizás al menos parcialmente, a causa de la naturaleza del material tanto como por el hecho de que se usaba para construir un sitio de morada adecuado para la presencia de un dios [9]. La reverencia que sentía la gente común por la piedra misma de la morada de los dioses se puede ver en los muros externos de muchos templos, tales como Medinet Habu, donde la piedra ha sido raspada para curaciones y otros usos mágicos.

Madera

Egipto ha sido siempre pobre en maderas nobles, pero cierta cantidad de especies procedentes de recursos domésticos y de importación proporcionaban el material para diversas utilizaciones, algunas con significación simbólica. Desde la época del Reino Antiguo, los egipcios importaban cedro de calidad del Líbano para objetos como las puertas y mástiles de los pilonos de los templos, también para los ataúdes más caros y otros objetos de mobiliario. Otras maderas que se importaban para objetos de gran calidad incluían ciprés, ébano, olmo, abeto, roble, pino y tejo [10], mientras que otros árboles indígenas se utilizaban principalmente para obras de menor importancia. De estas especies nativas, la pobre pero abundante madera de la palma datilera se utilizaba sobre todo para toscas vigas para techar y para otras construcciones, sin embargo se producían muchos artículos diferentes de la madera de acacia, de sauce, de espino, persea, sicomoro y de algún otro árbol local.

El sicomoro (*nehet*) fue un árbol con un significado mítico particular. De acuerdo con el Libro de los Muertos, se creía que dobles «sicomoros de turquesa» estaban en la puerta oriental del cielo desde la cual el dios sol Ra emergía cada día [11], y estos dos mismos árboles aparecen algunas veces en las pinturas de las tumbas del Reino Nuevo con un toro joven emergiendo entre ellos como un símbolo del sol.

Aunque el árbol cósmico podía tomar un aspecto masculino como la forma del dios solar Re-Horakhty, el sicomoro estaba habitualmente considerado como una manifestación de las diosas Nut, Isis y especialmente Hathor, a quien se le concedió el epíteto de «Señora del Sicomoro». Muchas representaciones muestran los brazos de la diosa saliendo de un árbol de esta especie para ofrecer comida y agua al fallecido. Por esta razón, los sicomoros se plantaban frecuentemente cerca de las tumbas y se utilizaban modelos de las hojas del árbol como amuletos funerarios. Los enterramientos en ataúdes de madera, también pueden verse como una vuelta al vientre de la diosa madre del árbol [12] (fig. 68).

La persea (*ished*) también era una especie sagrada y aunque no parece que se mencione en los textos anteriores a los tiempos del Reino Nuevo, desde la dinastía XVIII en adelante, la madera, la fruta y las hojas de este árbol se utilizaron con frecuencia en contextos funerarios con un significado simbólico. En muchas tumbas se han encontrado pequeñas ramas y hojas de persea, y en la tumba de Tutankhamón se encontraron frutos de este árbol. Se ha identificado al menos un reposacabezas como fabricado con esta madera. También en este caso la elección de este material se halla quizás unida a un significado con el más allá que suele asociarse con la forma de estos objetos (por ejemplo, como un símbolo del horizonte entre el sueño y el despertar, la vida y la muerte, véase Jeroglíficos). La persea tenía también un significado solar, y un *ished* sagrado se cultivaba en Heliópolis desde los tiempos del Reino Antiguo y más tarde, también en Menfis y en Edfú. En el techo de una de las capillas del templo de Dendera se representan dobles *isheds* mostrando su papel cósmico, relacionado con el sol naciente como el sicomoro. Más tarde, en el Reino Nuevo fue especialmente popular el motivo de un *ished* divino sobre el que el nombre del rey y los años de su reinado estaban inscritos por los dioses.

El sauce (*tcheret*) revistió también particular importancia en el simbolismo iconográfico. Este árbol estaba consagrado a Osiris porque, según la mitología, fue un sauce el que cobijó su cuerpo después de ser asesinado, y en donde el alma del dios con frecuencia se sentaba como un pájaro. Muchas ciudades tenían tumbas donde se creía que se había enterrado alguna parte del desmembrado Osiris y todas ellas estaban asociadas a bosquecillos de sauce. Cada año se celebraba un festival conocido como «el alzamiento del sauce», lo que aseguraba el florecimiento de los campos y los árboles del país. Así, el árbol pudo funcionar en el arte egipcio como un símbolo de vida, fecundidad y renacimiento tanto como un emblema de varias divinidades.

De varios dioses se decía que «procedían de», que se manifestaban en, o que estaban de alguna manera relacionados con árboles específicos. Re-Horakhty y las diosas Hathor, Isis y Nut estaban identificados con el sicomoro, y Osiris, con el sauce como ya se ha visto. Horus estaba unido a la acacia; el dios con forma de chacal Upuaut, con el tamarisco, y Herybakef (un dios de la región menfita equiparado con Ptah), con la moringa. Estas asociaciones podrían conllevar el uso simbólico de determinada madera para la imagen de un dios en concreto, o para un objeto hecho para ser presentado como un regalo a esa divinidad, aunque dificultades en la identificación de las maderas antiguas hoy en día pueden resultar en que el significado no siempre es reconocible. Sin embargo, los textos egipcios siempre especifican la clase de madera que se debe usar para propósitos rituales y mágicos, como el tamarisco (*iser*) o el zizyphus (*nebes*) para la fabricación de ushebtis, las pequeñas figuras que se enterraban con el difunto con la intención de llevar a cabo en su lugar las tareas en el más allá, por lo que cada clase claramente tendría su propio valor simbólico [13].

La madera también se podía utilizar para magia destructiva en la confección de figuras para ser quemadas, y la transformación de esta madera en carbón negro podría haberse visto como simbólica, ya que, lo mismo que en el metal o la piedra, el color de la madera podría ser significativo. Las maderas rojas y amarillas se elegían algunas veces para representar los colores simbólicos de la piel del hombre y de la mujer en la producción de estatuas y bustos de madera, y el ébano negro (*hebeny*) que se obtenía en el África subegipcia, se utilizaba algunas veces para representar tonos oscuros de piel. Por supuesto, la madera también podía pintarse, y muchas esculturas de madera (y también en piedra blanda) se cubrían con una capa de estuco, una mezcla de yeso y cola a la que se añadían los pigmentos. El hecho de que ciertas maderas u otros materiales con propiedades simbólicas pudieran haber sido utilizados aun cuando el resultado final fuera el ser pintados encima, demuestra la importancia del simbolismo de la materia, escondido aunque muy real. La madera también podía ser taraceada con otras sustancias, como piedras de colores, metales o vidrio, tomando de esta manera el significado añadido de estos materiales.

Otras sustancias

Existen muchas otras sustancias que se sabe que poseían connotaciones simbólicas para los antiguos egipcios, aunque el significado de algunos no se comprende completamente. El pelo de cola de jirafa,

58.
Un bastón decorado hecho de colmillo de hipopótamo usado en magia protectora.

por ejemplo, se utilizaba como un amuleto, aunque para nosotros la razón se haya perdido. En otros ejemplos, el simbolismo de la sustancia parece fácilmente comprensible. De este modo, el marfil de hipopótamo se consideraba especialmente potente —probablemente debido a la gran fuerza del animal del que procede— y se utilizaba en la producción de «bastones» o «cuchillos» mágicos que se decoraban con las imágenes de dioses y criaturas protectoras y en apariencia colocadas en o en torno a las camas para proteger al que duerme durante la noche.

De forma parecida, los egipcios hicieron uso de una amplia gama de aceites, cremas, linimentos y ungüentos para limpiar y perfumar el cuerpo (el jabón no se inventó hasta época romana), con fines medicinales y para rejuvenecer y prevenir el envejecimiento prematuro de la piel en un clima árido. Este último uso se llevaba a cabo dentro de la esfera funeraria con una intención simbólica directa que consideraba el rejuvenecimiento mágico del muerto [14].

De entre los materiales cuyo simbolismo está claro, el incienso fue ciertamente uno de los más importantes. El incienso, usado en los ritos del templo y para otros propósitos distintos, fue una mercancía extremadamente valiosa extraída de gomas y de resinas aromáticas, muchas de las cuales eran importadas. El incienso era conocido como «la fragancia de los dioses», y hay indicios que sugieren que esto significaba mucho más que meramente el ser el perfume dedicado o disfrutado por las divinidades egipcias. Varios estudiosos han apuntado que en muchas de las culturas de la antigüedad, los dioses se mani-

festaban no sólo con apariciones y sonidos, sino también por el olor. La fragancia del incienso al quemarse de esta manera, no sólo revelaba la presencia divina, sino que también era en cierto sentido una manifestación del dios o de la diosa para quien ese incienso era quemado. En la coronación del rey egipcio, el incienso que ardía ante el nuevo faraón se decía que no sólo «purificaba» al rey, sino que al mismo tiempo emanaba de su misma persona [15]. Por tanto, las representaciones en las que se ofrece incienso delante de dioses, tienen mucha mayor entidad que la mera presentación de un costoso y placentero perfume. Simbólicamente, la sola presencia de la sustancia se puede tomar como una indicación de la interacción entre las esferas humana y divina (fig. 70). El uso del incienso fue, por tanto, mágicamente importante para la transformación del difunto hacia un estado divino, y esto se ve reflejado en la relación del nombre egipcio para esta sustancia, *senetcher*, con la palabra *senetcheri* «hacer divino» [16].

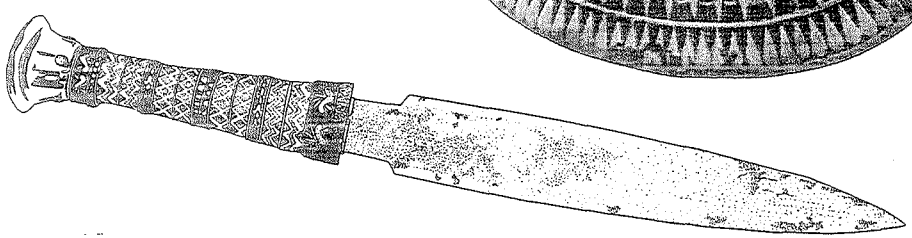
Los antiguos egipcios utilizaron otra serie de materiales considerando mucho más el significado mágico y simbólico que la disponibilidad o la idoneidad física de los propios materiales. Una de dichas sustancias es la cera, que se utilizó para figuras como las imágenes de los cuatro hijos de Horus y también para algunos de los ushebtis más antiguos. Maarten Raven, quien ha llevado a cabo una investigación exhaustiva en el campo de los materiales y las sustancias, ha mostrado que el uso mágico y simbólico de la cera de abeja se puede atestiguar desde al menos el primer Periodo Intermedio y que desde los tiempos del Reino Medio las aplicaciones de esta sustancia en estos contextos estaba ampliamente extendida, con ejemplos de magia destructiva, productiva y defensiva, pudiéndose encontrar todos ellos en el uso de diferentes tipos de figuritas de cera [17]. Este simbolismo se expandió a lo largo del Reino Nuevo y durante los periodos Tardío y Ptolemaico al utilizar la cera en contextos médicos, religiosos y funerarios, y en la producción de encantamientos amorosos y otras prácticas. Así, claramente la cera no sólo se consideró como una sustancia benéfica o perjudicial, sino más bien como una sustancia ambivalente (algo parecido al plomo, como ya hemos podido ver) que puede conferir sus cualidades a una serie de circunstancias diferentes mágicas y simbólicas. Raven ha sugerido que esta gama de aplicaciones bien se podría haber basado directamente en las propiedades físicas del material —sus cualidades preservadoras (simbolismo defensivo), combustibilidad (simbolismo destructivo) y maleabilidad (simbolismo productivo). Pero él también ha demostrado que los aspectos simbólicos de la sustancia van más allá de sus propiedades físicas básicas. De acuerdo con las creencias mitológicas de los egip-

cios, la cera se consideraba un material sobrenatural —producido por las abejas, las cuales están directamente relacionadas con el dios sol— y, por tanto, simbólicamente apropiada en contextos relacionados con Ra, como sucede en la pequeña estatuilla de fundación hecha de cera de abeja de Ramsés XI (1100-1070 a.C.) y en la de la diosa Maat (la hija de Ra) que se encontró en la tumba del rey en Tebas (fig. 69). La cera se utilizó también en la producción de objetos metálicos hechos a molde mediante el método de la *cire perdue* o «cera perdida», aunque ésta fue una aplicación tecnológica más que una aplicación simbólica de la sustancia.

La arcilla o el barro también se utilizaron con algunos de los mismos significados que la cera y en ocasiones se mencionan como sus sustitutos. Lo mismo que la cera, la arcilla puede también ser fácilmente modelada —o destruida— y es una sustancia primigenia que apela tanto a la creación original como al proceso continuo de vida y fertilidad. Depositado por el Nilo en su inundación anual, el barro era un símbolo natural de vida y algunas veces se introducía dentro de las momias, quizá teniendo en la mente este significado más que como un relleno barato simplemente. El hecho de que el barro o la arcilla se utilizaran corrientemente en la producción de las llamadas «momias de cereal» que se colocaban en las tumbas, hace también probable esta valoración. Estas figuras contenían semillas de grano que denotaban la resurrección de Osiris —y la del difunto propietario de la tumba— tras su germinación en el barro húmedo con el que se rellenaba. La arcilla también podía utilizarse para magia destructiva y protectora como se puede ver en las figuritas de arcilla que se producían para usarse en la maldición ritual de los enemigos y en modelos de arcilla de criaturas dañinas o venenosas, como el escorpión, que estaban destinadas a la protección contra dicho animal. El gran papiro Harris menciona un huevo de arcilla cuya finalidad era ser arrojado dentro del agua para alejar a los cocodrilos de los alrededores, y entre los papiros Chester Beatty encontramos la fórmula de un conjuro «para ser recitado sobre un cocodrilo de arcilla» y hacer desaparecer los dolores de cabeza. En el ritual religioso que se conoce como la protección del cenotafio de *Kom-Djeme* —un lugar en área tebana relacionado con Osiris—, cuatro bolas de arcilla, con los nombres de divinidades protectoras inscritos sobre ellas, eran arrojadas hacia los cuatro puntos cardinales, lo que significaba protección universal contra el mal [18]. La antigua mujer egipcia daba a luz a sus hijos sobre «ladrillos de nacimiento» de arcilla, cuyo significado protector y generador de vida probablemente se añadió a su utilidad práctica. Sin embargo, la utilización más impresionante del barro fue quizá la de los

60. *(Derecha) Máscara dorada de momia perteneciente a Thuya. Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Oro. Estaba considerado como un metal divino a causa de su color y resplandor (simbólico del sol) y su naturaleza incorruptible (simbólica de la vida eterna). La carne de todos los dioses que descendían del dios sol Ra se creía que era de oro y las imágenes de las divinidades, en muchos casos, estaba formada por esta sustancia. El *sah* o el «cuerpo» en el más allá del egipcio antiguo, también se pensaba que era de naturaleza divina con la piel dorada y brillante y, las máscaras de las mejores momias eran de oro o doradas con una capa de oro sobre una base de alguna otra sustancia, como en esta máscara finamente trabajada de la dama Thuya.



61. *(Arriba) Daga con hoja de hierro. Tumba de Tutankhamón, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Hierro. Debido a que el único hierro disponible en la naturaleza en Egipto durante los periodos iniciales era de origen meteórico, este metal —conocido por los egipcios como el «metal del cielo»— se consideró divino y de gran poder. Aunque los objetos de hierro comenzaron a importarse en Egipto durante el Reino Nuevo, muchas de las hojas pequeñas de hierro y otros objetos que se usaban en contextos rituales se podría haber pensado que estaban investidos de magia particularmente potente, como era el caso de las hojas de hierro de las azuelas rituales usadas en la ceremonia de la «apertura de boca».

62. *(Abajo) Babuino de plata y serpentina. Dinastías XXV-XXXI. Harer Collection, California.*

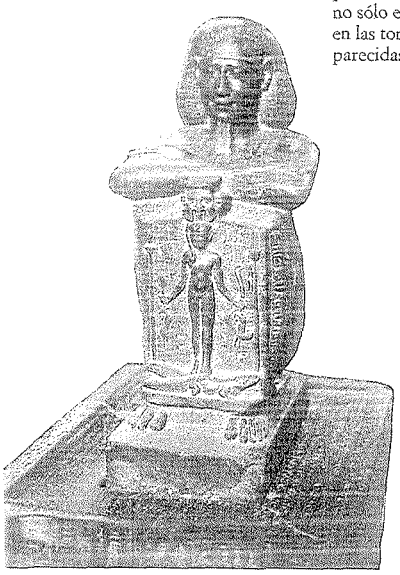
Plata. Este metal, altamente considerado, también tuvo asociaciones divinas. Se decía que los huesos de los dioses eran de esta sustancia y se utilizó a menudo como un símbolo de la luna en espejos y en muchas figuras de dioses lunares, como Khonsu y Thoth. Como criatura consagrada a Thoth, al babuino con frecuencia se le representaba total o parcialmente con este metal, como en este ejemplo en el que el cuerpo del babuino está tallado en piedra, mientras que su cara está incrustada en plata con la finalidad de realzar el simbolismo lunar de la criatura.

63. *(Arriba) Amuleto de plomo de un cautivo atado. Periodo Tardío (según Petrie).*

Plomo. Probablemente debido a sus características de pesadez y maleabilidad, el plomo se utilizó considerablemente en la producción de distintos objetos mágicos y simbólicos de naturaleza tanto protectora como destructiva. Las placas destinadas a cubrir y proteger las incisiones hechas en el embalsamamiento de la momia estaban realizadas algunas veces de esta sustancia, lo mismo que otros muchos amuletos protectores. Utilizada en magia destructiva, la presente figura pertenece a un tipo que está destinado a ser ritualmente destruido en sustitución de enemigos auténticos. Estaba realizada completamente de plomo y también envuelta en una lámina de esta sustancia.

64. *(Derecha) Estatua de cuarcita de Amenhotep III. Procedente del Templo de Luxor, dinastía XVIII. Museo de Luxor.*

La cuarcita, una forma dura y cristalina de la arenisca, se utilizó tanto en la construcción como en la producción estatuaria. La piedra se daba en las variedades blanca, amarilla y roja, siendo esta última a veces casi púrpura. Estos colores otorgaban a la piedra connotaciones solares, las cuales se explotaron plenamente en esta estatua de Amenhotep III como Atum —dios del sol poniente de la tarde— a quien representa no sólo en su iconografía, sino también en las tonalidades de la piedra misma, parecidas a la puesta del sol.

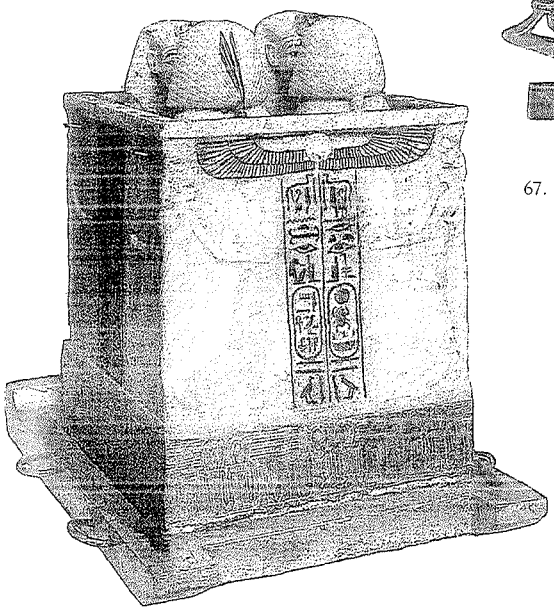


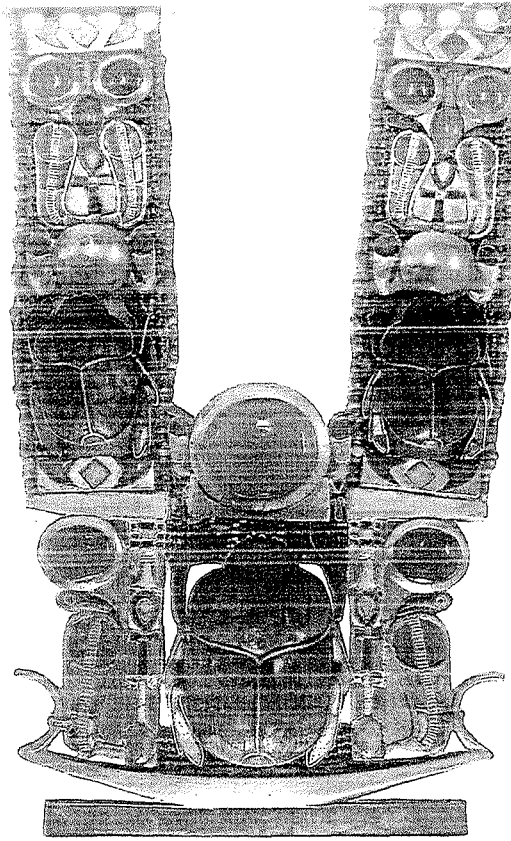
65. *(Arriba) Estatua curativa de basalto de Djedhor. Periodo Macedonio. Museo Egipcio, El Cairo.*

Uno de los minerales más duros de los que los egipcios disponían era esta piedra negra y densa que se utilizó tanto en construcción como en la producción de estatuas y de otros objetos más pequeños. Su coloración negra otorgó a la piedra una asociación natural con el mundo inferior, por lo que el basalto se empleó en muchas estatuas de Osiris, la divinidad del mundo inferior, así como para sarcófagos, estelas y otros objetos que se utilizaban en contextos funerarios. Durante el siglo IV a.C., esta piedra también se usó para la fabricación de estatuas curativas como la que aquí se expone.

66. *(Abajo) Cofre canópico de alabastro. Tumba de Tutankhamón, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

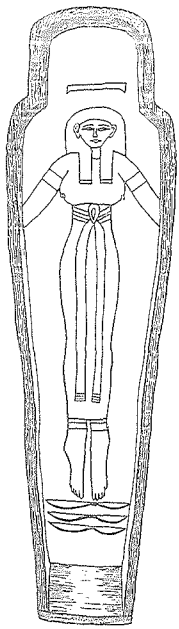
Esta piedra fina y translúcida se utilizó en la construcción de santuarios, altares y otras estructuras, pero encontró un uso más frecuente en la producción de objetos menores, como jarras de ofrendas, vasos, cuencos y lámparas. La coloración «blanca» del alabastro (realmente va de un blanco lechoso pálido a un tono mucho más profundo, con frecuencia con bandas y rayas de color naranja, marrón u otros colores) significaba que se le consideraba especialmente apropiado para objetos dirigidos al uso religioso y mortuorio, donde la pureza debía ser acentuada. Casi todos los recipientes y otros objetos de piedra que se encontraron en la tumba de Tutankhamón eran de alabastro.





67. *(Arriba) Colgante con escarabeo de lapislázuli. Tumba de Tutankhamón, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Como símbolo de los cielos a causa de su color azul de fondo con motas doradas parecidas a las estrellas, esta piedra semipreciosa fue altamente valorada y se importó a Egipto desde lugares muy distantes. Se utilizó sobre todo en la fabricación de objetos de joyería, el simbolismo «celestial» del lapislázuli se puede ver frecuentemente en su utilización para objetos como el escarabajo relacionado con el sol y el cielo. El cabello y la barba de los dioses se decía que era de esta sustancia y de esta manera se utilizó la piedra en la construcción de imágenes divinas. El dios Amón que llegó a representarse con la piel azul era conocido como «señor del lapislázuli».

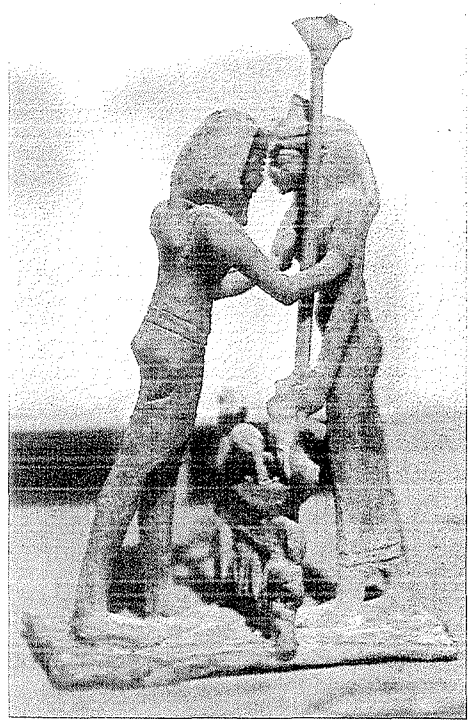


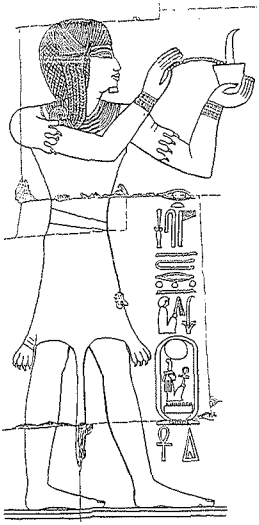
68. *(Arriba) Base de un ataúd de madera. Akhmim, dinastía XXII. (Según Koefoed-Petersen.)*

Madera. Varias divinidades se asociaban con diferentes árboles y a comienzos del Reino Nuevo Nut, Hathor e Isis normalmente se representaban al modo de «espíritus del árbol», proporcionando comida, agua y sombra al difunto en el más allá. Nut aparece también con frecuencia en la parte superior o en el fondo de ataúdes de madera, extendida para cubrir o abrazar al difunto. En este caso, el simbolismo de la propia madera se une al de la representación, dado que el ataúd de madera representa el vientre de la diosa al que el fallecido regresa.

69. *(Abajo) Estatuilla de cera de Ramsés XI y de la diosa Maat. Tumba de Ramsés XI, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XX. Museo de Luxor.*

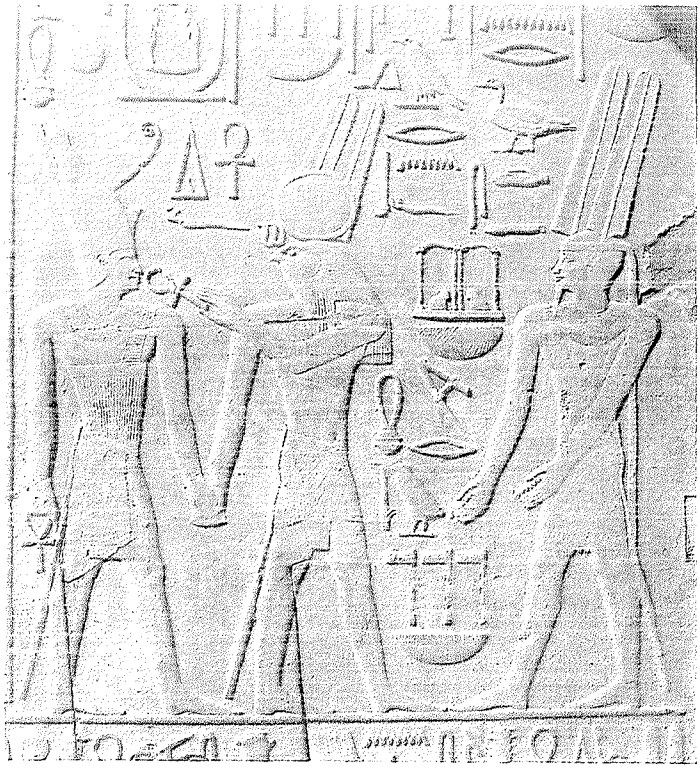
Cera. Aunque la cera en ocasiones se usaba en el modelado de objetos para su vaciado en bronce, también se hacían objetos de este material por razones puramente simbólicas. Mitológicamente, la cera tenía una significación solar como símbolo del dios sol Ra y de su hija Maat, por lo que las figuras de estas divinidades algunas veces se hicieron de esta sustancia. Lo mismo que el plomo, la cera tenía también asociaciones protectoras y destructivas y se utilizó tanto para amuletos con conjuros como para figuras de enemigos y seres malignos, fabricados para ser destruidos ritualmente.





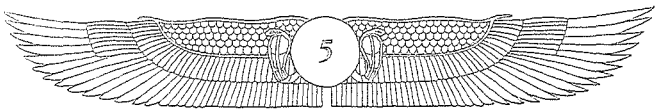
70. *Ofrenda de incienso ante una imagen de Seti I. Templo de Seti I, Abidos, dinastía XIX.*

Incienso. En muchas culturas antiguas, los dioses se revelaban no sólo a través de la vista y el sonido, sino también por el olor. Así, la fragancia del incienso al quemarse no era solamente una ofrenda grata a los dioses, sino que podía ser considerada como una manifestación de la divinidad para quien el incienso era quemado. El incienso también podía tomar una identidad específica a través del fenómeno de la personificación y así la representación de la sustancia en rituales religiosos se puede considerar como una indicación simbólica de la interacción entre las esferas humanas y divinas.



71. *El dios Amón esparce agua sobre el rey. Capilla de Sesostris I, Karnak, dinastía XII.*

Agua. Amorfa y ubicua, era un símbolo natural del mar primigenio del cual había surgido el mundo en el momento de la creación. Base genuina de la vida, el agua era también una sustancia potente que figura en muchas ofrendas y en rituales que simbolizan renovación y fertilidad tanto en un sentido personal como cósmico. Se utilizaba en la limpieza y purificación ritual, lo que se puede considerar como un símbolo de pureza y de aceptación. Las escenas como ésta, que muestran a una divinidad dando la bienvenida al rey rociándole de agua pura, podrían, de esta manera, conllevar varios significados.



5

LA APARIENCIA DEL MUNDO
el simbolismo del COLOR

«... Él gobierna los llanos de la Tierra Silenciosa, incluso él, el dorado de cuerpo, azul de cabeza, en cuyos brazos hay la turquesa.»

Libro de los Muertos, Introducción

En un país con una luz de sol tan severa y con vistas a un desierto descolorido como es Egipto, los colores brillantes, vibrantes adquieren una particular importancia por sí mismos. El color llegó a ser una manera importante de añadir vida e individualidad a una imagen, por eso quizá no sea sorprendente que el color de un objeto fuera considerado por los egipcios como una parte integral de su naturaleza o de su ser, del mismo modo que la sombra de un hombre se veía como parte de su personalidad completa. En este sentido, el color fue virtualmente un sinónimo de «sustancia». De hecho, la palabra *iwen*, que se usaba para indicar el concepto de «color» en la lengua egipcia, se puede traducir no sólo como «apariencia externa», sino también «naturaleza», «ser», «carácter», o incluso «disposición»; y los determinativos que se usaban para escribir la palabra en escritura jeroglífica, también eran una piel de animal o un mechón de cabello humano que mostraban la conexión en la mente de los egipcios entre color, la apariencia individual y el ser [1].

La paleta egipcia

Esta connotación subyacente es una de las razones por las que los colores que se usaban en el arte egipcio frecuentemente forman una afirmación simbólica al identificar y definir la naturaleza esencial de lo que es retratado de una manera que se complementa y se expande sobre la base de la información impartida por el artista en la línea y en la

forma. Naturalmente, esto no quiere decir que cada color y cada variación en el color tuviera alguna significación simbólica en el arte egipcio. De hecho, lo contrario se puede observar de muchas maneras. Por ejemplo, en grupos de figuras u objetos superpuestos, el artista egipcio alternará invariablemente los colores de sujetos por lo demás idénticos con el fin de diferenciarlos entre sí. Ésta es la razón por la que hileras de figuras claras y oscuras se alternan con frecuencia, como en el caso de bueyes arando y carros de caballos. Más allá de consideraciones prácticas como éstas, es evidente que los egipcios disfrutaban con el uso del color en sí mismo en la mayor parte de su arte y decoración, y que esa selección y uso del color podría deberse a motivaciones puramente estéticas [2]. No obstante, es justo decir que siempre que el simbolismo se introduce en el arte egipcio, es muy probable que el uso del color sea significante.

El artista moderno rutinariamente se enfrenta no sólo con los cambios que afectan a los colores debido a las luces y a las sombras, sino que también tiene que modificar lo concerniente a la «perspectiva del color» (el hecho de que ciertos colores parecen avanzar o «saltar» desde la pintura, mientras que otros parecen retroceder hacia el fondo). Este tipo de cosas podría haber carecido de importancia real para el artista egipcio incluso en el caso de que él las hubiera comprendido plenamente. Puesto que en su propia percepción del realismo artístico él veía el color como un aspecto en gran parte inmutable de la naturaleza, en la que permanecía simbólicamente vital solamente si continuaba sin cambios. Con el fin de explorar el uso simbólico del color por los egipcios, primero debemos examinar la gama que estaba disponible para los antiguos artistas, así como la manera en la que los propios colores se percibían y se consideraban.

Uno de los aspectos más dominantes del arte egipcio se refiere a los colores que se encuentran en las pinturas egipcias y que se aplicaban a las obras de escultura y de arquitectura. Debido a que los colores se hacían de compuestos minerales, que retenían sus características esenciales [3], los colores eran permanentes en gran medida y en muchos casos todavía brillantes miles de años después de haber sido aplicados. Esta frescura y viveza del color parece increíble con frecuencia a quienes visitan Egipto por primera vez, pero es auténtica. Los templos y tumbas que muestran colores borrosos o desvaídos son normalmente el resultado de generaciones de manos curiosas más que deficiencias en las pinturas antiguas.

El arte egipcio parece reflejar una amplia gama de colores, pero de hecho, la paleta disponible para el artista antiguo estaba limitada en

torno a seis colores (incluidos el negro y el blanco). Así pues, es un mérito de la destreza de aquellos artistas que consiguieran tal variedad aparente en sus obras. Los colores principales y sus fuentes incluían:

Rojo. La oxidación natural del hierro suministraba el color para los rojos óxido de hierro y para el ocre rojo que utilizaban los artistas egipcios al representar los tonos de la carne y donde el color rojo se necesitara.

Azul. Un pigmento vulgarmente conocido como el «azul egipcio» se manufacturaba al combinar óxidos de cobre y de hierro con sílice y calcio para producir un pigmento rico, aunque inestable, que en algunos casos se oscurece o cambia de color.

Amarillo. Como el rojo, el ocre natural o el óxido eran la fuente principal del pigmento amarillo que se encuentra en el arte egipcio. A partir de fines del Reino Nuevo el oropimente (procede de forma natural del trisulfuro arsénico, probablemente importado) suministró otra fuente para el color amarillo.

Verde. Este color se podía producir en forma de una pasta manufacturada parecida a la que se usaba para el azul, o a partir de la malaquita, una forma natural del cobre procedente de mena. En cualquier caso, la fuente última del color era el mineral de cobre.

Blanco. Blancos fuertes y claros se producían de la abundante creta y el yeso (sulfato de calcio) disponibles en Egipto.

Negro. En la producción de pigmentos negros se utilizaron varias formas de carbón —a veces a partir del hollín, pero también del carbón vegetal o de huesos quemados de animales.

Algunos colores menos corrientes también se produjeron ocasionalmente por la utilización de otras sustancias, y los pigmentos primarios fueron mezclados por los artistas egipcios para producir distintos colores secundarios que algunas veces se han podido encontrar, por ejemplo, gris, rosa, marrón o naranja. La tiza blanca se podía añadir a cualquier pigmento para aclarar su tono o se podía utilizar negro carbón para oscurecerlo. Sin embargo, a pesar de esta posible variedad, los artistas egipcios por lo general preferían los colores relativamente fuertes y puros de su paleta básica, y no es coincidencia que el simbolismo egipcio se ocupe principalmente de estos colores básicos.

Color y connotación

Los colores primarios que utilizaban los egipcios, encuentran todos expresión simbólica en el arte egipcio, pudiendo esto ser la razón para la elección de sustancias específicas —sobre todo piedras con co-

lor y metales— en la producción de estatuas y en las incrustaciones utilizadas en joyería y en otros objetos (fig. 74). Es fácil de ver la significación de los colores, pero debe tenerse cuidadosamente en cuenta la *ambivalencia* de significado que exhiben algunos de ellos bajo circunstancias diferentes [4].

Rojo (*desher*). El color que se asocia con fuego y con sangre, el rojo podía simbolizar vida y regeneración (como en el uso funerario de la henna), pero podía también simbolizar a las fuerzas poderosas más allá del ámbito del control total. El rojo podía simbolizar las regiones hostiles desérticas de Egipto, y a Seth, el dios de esas regiones y del caos, del que se decía que tenía el cabello y los ojos rojos. El rojo, de esta manera, podía utilizarse con el significado de ira, destrucción y muerte y las expresiones como *desher ieb* «furioso» (literalmente rojo de corazón), y *desheru*, «cólera», están formadas a partir de la palabra básica para este color. Los escribas egipcios utilizaban tinta roja preferentemente a la usual, negra, para escribir el jeroglífico para «el mal» y para los días nefastos del año, así como para los nombres de monstruos hostiles y de dioses como Apofis (la serpiente cósmica) y Seth. Las connotaciones del color en consideración al dios Seth, sin embargo, podía variar. Venerado durante el periodo de los hicsos, Seth llegó también a ser la divinidad patrona de los reyes ramésidas de las dinastías XIX y XX. El hecho de que Ramsés II (y quizás otros de su linaje) pudiera haber sido pelirrojo [5] bien pudiera haber tenido algo que ver con el cambio del punto de vista respecto al pelirrojo Seth durante este periodo (¡y esto demuestra cómo el simbolismo podría verse algunas veces afectado por consideraciones muy prácticas!). El rojo se usó para representar el tono normal de la piel de los hombres egipcios sin connotación negativa alguna, pero también podía significar la fiera naturaleza del sol radiante y como tal se utilizó el color para los amuletos de serpientes que representaban el «Ojo de Ra», al aspecto feroz y protector (y potencialmente destructor) del dios sol. La cuarcita rojo-púrpura que se utilizó para hacer una estatua de Amenhotep III como Atum —el dios del sol poniente— que se ha descubierto recientemente en el templo de Luxor, podría muy bien simbolizar al sol poniente por su color [véase Material]. En estos ejemplos vemos algo de la ambivalencia constante que caracterizaba el uso simbólico del color rojo, y la cautela que se debe tener al intentar entender su utilización.

Azul (*irtiu* y *khesbedj*). Este color podía representar tanto a los cielos como a la inundación primigenia, como ya hemos visto, y en ambos casos funcionaba como un símbolo de vida y de renacimiento. Del mismo modo, el azul podía significar el río Nilo y sus elementos

asociados, tales como el grano, las ofrendas y la fertilidad. Muchas de las figuras que se conocen como de «fecundidad», las cuales representan la generosidad del río, son de esta tonalidad. El fénix o garza, un antiguo símbolo de la inundación primordial —y también la inundación del Nilo, que era un recordatorio anual o restablecimiento de los orígenes acuáticos del mundo— con frecuencia se pintaba en tonos azul brillante considerablemente distinto del pálido azul grisáceo del plumaje del verdadero pájaro. En este caso, así como en el rojo-marrón oscuro que se usaba para la piel de los varones egipcios, el color está quizá «realzado» por razones simbólicas, ya que los egipcios eran perfectamente capaces de producir y utilizar un gris-azulado más claro y natural, como se puede ver en varios ejemplos. El babuino sagrado fue otra criatura que normalmente se pintaba como si fuera azul, aunque no exhibiera este color en la naturaleza. Es pintado casi invariablemente con una capa azul (o verde) y con el cuerpo y las piernas del mismo color. En este caso, la razón para la elección de la coloración no está clara, aunque podría bien haber tenido una base simbólica, quizá relacionada con el hecho de que el babuino —como el ibis, que normalmente se pintaba azul— era un símbolo del dios Thoth. Alternativamente, el azul puede haber tenido connotaciones solares bajo ciertas circunstancias, como sucede en varios objetos relacionados con lo solar y que están manufacturados en fayenza azul [6]. Por último, debido a que el color azul llegó a estar en conexión con el dios Amón-Ra, se cree que varios retratos de monarcas de la dinastía XVIII con caras azules muestran su asimilación con ese dios [7].

Amarillo (*khenet* y *kenit*). El color del sol, amarillo (y, por tanto, de oro) se percibía como lo eterno e imperecedero. La carne y los huesos de los dioses se consideraba que eran de oro puro, y de ahí que el metal amarillo fuera el material natural para la construcción de imágenes de divinidades tanto desde una perspectiva simbólica como desde consideraciones inherentes al valor de la valiosa sustancia. A las representaciones bidimensionales de divinidades también se les da con frecuencia tonos amarillos para la piel con el fin de reflejar la dorada naturaleza mitológica de sus cuerpos, como sucede en el caso de la representación del dios con cabeza de chacal Anubis, a quien se representa aceptando la momia del difunto en la fig. 80. Dado que se cree que escenas funerarias como éstas representan a un sacerdote enmascarado haciendo las funciones de Anubis, es posible que dichos sacerdotes coloreasen sus cuerpos de amarillo para representar el papel, suponiendo que este color no fuera simplemente añadido a la representación por el artista. El «oro blanco» (la mezcla de oro y plata

que ahora se llama electro), con frecuencia se consideró que era un igual respecto al oro puro (véase Materiales), y así el color amarillo podía también intercambiarse con el blanco y asumir los significados simbólicos de ese color.

Verde (*wadj*). Normalmente es un símbolo de las cosas que crecen y de la misma vida (hacer «cosas verdes» era un eufemismo de comportamiento positivo y productor de vida, en contraste con hacer «cosas rojas» que simbolizaban hacer el mal), y así el verde fue también un potente signo de resurrección. Los textos tempranos se refieren al propio más allá como el «campo de malaquita» por el mineral verde vivo utilizado por los egipcios en la producción de este pigmento. Éste es el significado detrás de la afirmación en los Textos de las Pirámides: «Oh tú que avanzas... esparciendo piedra verde, malaquita, turquesa de las estrellas, si tú eres verde, entonces el rey será verde (igual que) un junco vivo es verde»[8]. De una manera parecida, en el capítulo 77 del Libro de los Muertos se establece que el fallecido desea llegar a convertirse en un gran halcón «cuyas alas son de piedra verde». Como tales alas no podían ciertamente ser funcionales, está claro que el simbolismo del color era lo importante. La piel de la gran divinidad del más allá, Osiris, con frecuencia se pintó de verde (como veremos más adelante), y en la dinastía XXVI a la cara del difunto representada en el ataúd se le daba el mismo color como parte de la asociación simbólica entre el individuo muerto y el dios. El amuleto común conocido como el «Ojo de Horus» es normalmente verde, debido a las connotaciones positivas del color como una expresión de los aspectos de curación y de bienestar relacionados con el ojo. *Wadjet* «la verde» era el nombre de la diosa serpiente tutelar o protectora del Bajo Egipto, y de ahí uno de los nombres de la corona (aunque realmente era roja) de esa región. Este color también estaba relacionado con Hathor.

Blanco (*hedj* y *shesep*). El color más idóneo para denotar limpieza y de ahí pureza ritual y sacralidad, el blanco fue casi invariablemente utilizado para representar las ropas de la mayoría de los egipcios y fue especialmente simbólico en relación con el sacerdocio. Las «Instrucciones de Merikare» (un gobernante de la dinastía IX o X) habla del servicio como un sacerdote en términos de llevar sandalias blancas[9]. El alabastro blanco (calcita) se utilizó para la producción de objetos rituales que van desde pequeños cuencos y otros recipientes hasta la enorme mesa de embalsamamiento usada en la momificación de los toros Apis en Menfis. Muchos animales sagrados eran también de este color, incluido el «Gran Blanco» (babuino), el buey blanco, la vaca blanca y el hipopótamo blanco. La palabra *hedj*, «blanco», se usó

para denominar el metal de plata que se utilizó junto al oro para simbolizar a la luna y al sol, respectivamente [véase Materiales]. Las estatuas del dios Nefertem, el «Señor de los perfumes» a quien se asociaba con la flor de loto, con frecuencia se hizo de plata en lugar de oro o de bronce, probablemente como consecuencia de la conexión del color del metal con el de la flor blanca. Debido a que la corona tradicional del Alto Egipto era conocida como la Corona Blanca (aunque originalmente parece haber sido construida de cañas y, por tanto, verde), el blanco llegó a ser también el color heráldico del sur de Egipto.

Negro (*kem*). El color de la noche y de la muerte (un agujero negro se utilizó algunas veces para hablar de «muerte» y de «destrucción de enemigos»), el negro simbolizaba el mundo inferior como se podía esperar, pero también podía —como un corolario natural— significar el concepto de resurrección desde la muerte e incluso fertilidad y de ahí, paradójicamente la misma vida [10]. La relación simbólica del color con la vida y la fertilidad bien pudo haberse originado a partir del sedimento negro depositado por el Nilo en su inundación anual, y Osiris —dios del Nilo y del mundo inferior— fue, por tanto, frecuentemente representado con la piel negra. El hecho de que los ataúdes egipcios se decoraran muchas veces con inscripciones sobre un fondo negro a lo largo del periodo Tardío, puede relacionarlos con el dios del mundo inferior, aunque la razón puede haber sido puramente de naturaleza estilística. La significación osiríaca del color y el hecho de que el negro y el verde pueden intercambiar sus papeles es, sin embargo, cierta como puede observarse en varias representaciones de Osiris y en los escarabeos de corazón que protegían el órgano más importante de la momia. Estos escarabeos pueden ser de piedra negra o verde, quizá denotando igualmente su relación con el fallecido —quien había llegado a ser uno con Osiris— y con el tema general de la vida y la resurrección. Las estatuas de los dioses también con frecuencia fueron talladas a partir de piedras negras o verdes, y el intercambio de los dos colores estaba indudablemente basado en su equivalencia simbólica. La piedra negra parece haber sido considerada como una sustancia particularmente potente y casi siempre fue el material escogido para las estatuas de curación mágica, comúnmente inscritas con viñetas y conjuros durante los periodos Macedonio y Ptolemaico, aunque piedras duras de otros colores estuvieran igualmente disponibles. Como era el color de los suelos oscuros y ricos del Valle del Nilo, el negro (*kem*) también simbolizaba al Egipto mismo (*kemet*: «la Tierra Negra») desde los primeros tiempos.

Color natural, simbólico y convencional

La utilización dual de los colores —por una parte, dando a los objetos el mismo color que tienen en la naturaleza, y, por otra, asignando a los objetos los colores a los que están simbólicamente ligados— se encuentra claramente en los colores utilizados en la representación de los jeroglíficos egipcios [11]. Cada jeroglífico —en sí mismo un dibujo en miniatura— en el lenguaje escrito de los egipcios, tenía su propio color o combinación de colores que era conservado fielmente siempre que se usaban múltiples colores en inscripciones formales o en elementos decorativos. Algunas veces, de hecho, la diferencia del color se utilizó para diferenciar dos signos que de otra manera serían idénticos. Esto no quiere decir que no se dieran variaciones como, por ejemplo, en periodos diferentes o cuando un signo tenía que ser pintado sobre un fondo del mismo color; pero los jeroglíficos que se dejaron sin colorear en varias tumbas reales del Reino Nuevo indican que, al menos en este tipo de inscripción, los signos estaban primero tallados o perfilados y luego coloreados consecutivamente, quizá todos los signos rojos seguidos por todos los azules, etc., en lugar de trabajar con todos los colores signo por signo [12]. Este método muestra el grado con el que el color de los signos fue considerado como una parte integral de su propia naturaleza. Aunque el color se omitió en la escritura cotidiana, con el fin de ahorrar tiempo o gastos, sin embargo se veía como una parte real del signo al completo.

En situaciones donde los signos no estaban simplemente pintados con pintura negra o roja, cada signo recibía su propio color básico, o incluso una combinación de colores si la inscripción era lo bastante elaborada. Se pueden ver varios ejemplos con este principio en las figs. 75 y 76, donde algunos de los signos típicamente pintados en verde, rojo, amarillo y azul durante el Reino Nuevo se presentan con ejemplos multicolores. Los colores que se asignan a los distintos signos, en muchos casos son simplemente los colores de los propios objetos. El que los signos que representan el brazo, la pierna, la mano, la boca u otras partes del cuerpo fueran normalmente rojos es lo normal, como lo es la representación de juncos u otras plantas en verde, objetos de madera en rojo, el agua en azul, y así sucesivamente. Pero la representación estandarizada de otros signos probablemente revela una asociación simbólica entre el objeto y el color que se le asigna, como puede verse en el color de la hoz (normalmente hecha de madera) en verde, el metal del cuchillo del carnicero en rojo o la barra de pan blanco en azul. De forma parecida, los objetos de arcilla se representan en azul (aunque esto puede estar relacionado con el uso común

del vidriado azul), y los cuernos de los animales pueden estar pintados de azul o verde.

Incluso aunque las razones para el uso de ciertos colores no sean aparentes de inmediato, parece seguro que existiera normalmente una conexión en las mentes de los egipcios entre un signo determinado y el color utilizado para dibujarlo. Esto vale también para la yuxtaposición frecuente de ciertos colores por el artista egipcio, lo que a menudo se entiende simbólicamente como expresando la totalidad o la plenitud por medio de la combinación de colores opuestos o relacionados. El rojo y el blanco (o su tonalidad alternativa el amarillo), simbólicamente opuestos, encuentran su plenitud juntos tanto en los colores del hombre y de la mujer como en las coronas roja y blanca que significaban Seth (roja) y Osiris (negra) en algunos contextos [13]. El verde y el negro también se utilizan con frecuencia de esta manera, como opuestos simbólicos (la vida y la muerte), recíprocos entre sí y que juntos constituyen un todo.

El hecho de que cada color tuviera connotaciones simbólicas específicas para el egipcio antiguo a veces es complicado para el observador moderno, debido al hecho de que los egipcios parecen haber clasificado algunos colores de un modo diferente respecto de la manera en la que los categorizaríamos, siendo algunos colores aparentemente intercambiables [14]. El azul y el negro parecen haber sido intercambiables en muchas circunstancias, como en la representación del cabello y las barbas de los dioses. Aunque el cabello normalmente se representaba en su color más habitual, el negro, del cabello y las barbas de los dioses se decía que eran de lapislázuli y, por tanto, azules. De hecho, los dos colores se intercambian en el arte egipcio, y el cabello de la mayoría de los dioses se puede pintar indistintamente en ambos colores. Esto se puede ver en la fig. 80, donde la peluca de la momia está pintada de azul como lo está la del dios Anubis. Otras pistas indican que estos dos colores eran simbólicamente sinónimos. Uno de los adornos de pectoral menos conocidos encontrado entre los tesoros de Tutankhamón representa al rey llevando la distintiva Corona Azul ante el dios Ptah (fig. 77), pero la corona está compuesta de incrustaciones negras, a pesar del hecho de que el artista utilizó el azul para la carne del dios y también para la diosa Sekhmet, quien también aparece en la composición.

Desde un punto de vista simbólico, el azul claro parece que se trató como asimilado funcionalmente al color verde. Esto se observa, por ejemplo, en el intercambio que se encuentra en las filas de jeroglíficos emparejados o en otros elementos decorativos que se usaron en objetos como collares y pendientes. La carne de Ptah, que normalmente

se muestra de color verde en la mayoría de las representaciones de este dios, se pinta de azul claro en el pectoral de Tutankhamón en la fig. 77. Así pues, en esta misma composición el negro y el azul se intercambian como el azul claro y el verde. El blanco y el amarillo también se intercambian en alguna ocasión (como ya veremos); y el rojo y el negro podían también intercambiarse en las representaciones del mundo inferior, donde ambos colores podían asociarse con la idea del aniquilamiento. En las bases de los muros de la cámara funeraria de Ramsés VI (1151-1143 a.C.), por ejemplo, las figuras de «enemigos» heridos y decapitados están representadas alternativamente en rojo y en negro para simbolizar su destrucción.

La razón para este intercambio directo de colores no está totalmente aclarada, aunque es posible que pueda haber una explicación natural, como en el intercambio entre el azul y el negro del firmamento durante el día y la noche, ambos representando el mismo cielo. De una manera parecida, es posible que el azul pálido y el verde tuvieran la misma consideración, ya que ambos se encuentran en las tonalidades entremezcladas en las aguas del río y en las marismas o en los tonos variantes que se dan de forma natural en la turquesa, altamente apreciada por los egipcios y cuya gama puede ir desde el azul claro hasta el verde. De esta manera, el rojo y el amarillo pueden verse tanto en las llamas del fuego como en el aspecto cambiante del sol (fig. 78), y el intercambio del blanco y el amarillo puede representar la unidad de estos dos colores tal y como se percibe en la luz del sol bajo diferentes circunstancias en la naturaleza y por otras razones simbólicas (fig. 79). Esta clase de intercambio es uno de los aspectos más importantes del simbolismo egipcio del color y puede examinarse de forma más detallada en dos áreas específicas, donde aparece con frecuencia en el arte egipcio: el uso de los colores para representar las diferentes esferas del cosmos y el empleo de los colores para simbolizar las diferentes clases de seres vivos.

Los colores del cosmos, las tonalidades de los dioses y los hombres

En el arte egipcio, los cielos se pueden simbolizar con los colores negro o azul, aunque el último color es el más utilizado para este fin. Si bien el azul es el color del cielo, también es el color de las aguas cósmicas, que los egipcios imaginaban que existían sobre la tierra, y que en sus mentes pudo haber sido la razón real para la coloración azul del cielo. Puesto que el amarillo/oro era el color del sol y de las estrellas, también podía representar a los cielos, aunque su utilización

72.
Equivalencia de color: escarabeos de corazón como éste con frecuencia son rojos, azules o amarillos, todos ellos colores relacionados con lo solar.

en este sentido general y abstracto es relativamente raro. El intercambio básico sigue dándose entre el negro y el azul, que son empleados en similares composiciones que representan a los cielos.

De una manera similar, aunque los reinos del Alto y del Bajo Egipto estaban representados por las coronas roja y blanca, y estos colores se utilizaban heráldicamente para las áreas respectivas, representan una dualidad principalmente política; los colores rojo y negro simbolizaban más a la propia tierra de Egipto. El rojo se utilizó tanto para indicar el desierto indomable (la tierra real se representaba con un color rojo claro con motas negras, rojas y blancas evocando los granos de distintas clases de piedras) como para las algunas veces peligrosas tierras extranjeras, mientras que el color negro del fértil suelo del Nilo, que contrasta tan sucintamente con respecto a la tierra que lo rodea, simbolizaba la fertilidad y la vida. Así, el negro simbolizaba la esfera natural de Egipto, pero el color verde también significaba el concepto de «tierra» como oposición al cielo, y también el mar (el «Gran Verde»). Por tanto, es posible un intercambio directo entre el negro y el verde como colores simbólicos de la tierra.

En las representaciones egipcias del mundo inferior, o en escenas que tienen un claro escenario del más allá, los colores negro y azul (o la combinación azul-negro) con frecuencia se intercambian, como lo hacen en las representaciones de los cielos. Horemheb (1319-1307 a.C.) y Ramsés I (1307-1306 a.C.) utilizaron un fondo azul grisáceo en las paredes de sus tumbas, quizá para simbolizar la entrada del faraón fallecido dentro del mundo inferior o dentro de los cielos [15]; especialmente desde entonces, las paredes de la cámara funeraria (llamada la «Casa de Oro») se pintaron de un amarillo vivo que claramente simbolizaba el nombre de la estancia en las tumbas reales del posterior Reino Nuevo. El hecho de que el verde pudiera también

simbolizar el mundo inferior —al que se refiere algún texto del mundo funerario como los «campos de malaquita»— también conduce a un interesante intercambio entre el negro y el verde en este área. Los colores principales del mundo inferior deben ser vistos así similares a los de los cielos (negro y azul) y de la tierra (negra y verde), al estar presentes ambas esferas en la naturaleza del propio mundo inferior.

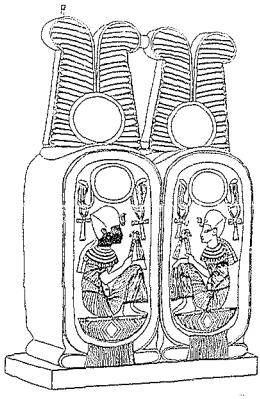
El aparentemente enigmático refrán egipcio que decía que era imposible saber el color de los dioses, simplemente significaba que su sustancia y ser estaban más allá del escrutinio y la comprensión humanos, pero esto ilustra bien el concepto que se introduce al principio de este capítulo acerca de que el color de cualquier objeto o ser era virtualmente un sinónimo de su naturaleza esencial. Así, un himno al dios sol que se conserva en el Museo Británico expresa «Tu esplendor es como el esplendor del cielo, tu color es más brillante que sus tonalidades» [16]. Míticamente, la carne de los dioses se consideraba de oro y, por eso, frecuentemente se pinta de amarillo (fig. 80). En realidad, se asignaban colores específicos a distintas divinidades de acuerdo a cómo eran percibidas su naturaleza y sus funciones en el cosmos. El hecho de que el azul, por ejemplo, representara a los cielos y a las aguas cósmicas es indudablemente la razón por la que este color se utilizaba para las cuatro divinidades masculinas de la Ogdóada Hermopolitana o grupo de ocho dioses (Nun, las aguas primigenias; Heh, lo infinito; Kek, la oscuridad, y Amón, la nada). El azul también se utilizó para la coloración de los cuerpos de los dioses Osiris, la principal divinidad del mundo inferior; Ptah, el antiguo dios de Menfis; ReHorakhty, una forma del dios sol; Horus, el antiguo dios del cielo; Khnum, el dios creador asociado al Nilo y a varias divinidades de la fertilidad (fig. 81). Osiris, como ya se ha visto, habitualmente se representaba o bien con la piel verde, el color de la vida y de la resurrección, o con la piel negra, refiriéndose así tanto al reino del mundo inferior como, de nuevo, a la resurrección.

Sin embargo, los colores que se usaron en las representaciones de los dioses no siempre se entienden tan perfectamente como en los casos anteriores. Un ejemplo notable es el de los colores rojo y azul (incluido el negro azulado) usados en diferentes representaciones del dios Amón [17]. Aunque se daba por hecho que Amón era azul en consonancia con las relativamente tardías enseñanzas de Hermópolis, la mayoría de las representaciones tempranas de este dios le muestran con la piel de color rojo —el mismo que el de los hombres, lo que parece ser la forma original de su representación. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, las imágenes del dios comenzaron a aparecer en azul (o negro azulado). Los ejemplos más antiguos del dios en azul que se conocen hoy en día, datan de los reinados de Tutmosis III

(h. 1479-1425 a.C.) y IV (h. 1400-1390 a.C.) [18], pero esta forma se hace gradualmente común más tarde, a lo largo del Reino Nuevo. Ambas posibilidades se dan juntas en las mismas estructuras que se construyeron o se restauraron después de la rehabilitación del culto oficial a Amón que siguió a la herejía amarniense. En algunas estructuras se utilizó principalmente la forma roja de la divinidad, mientras que en otras se encuentra la forma azul, aunque no se le dé ningún título diferente a las dos formas del dios ni exista ninguna norma aparente que dicte qué color se puede usar para el dios en cada circunstancia determinada o el porqué de esa variación. Aunque originalmente existiera alguna diferencia en la mente de los egipcios, las dos formas simplemente se utilizaron intercambiándose, hasta que por alguna razón, en la dinastía XIX la forma azul fue el único aspecto representativo de la divinidad que sobrevivió.

A los hombres egipcios se les representaba casi invariablemente con el mismo tono de piel, rojizo o marrón rojizo, que se utilizó para muchos de los dioses, aunque esta situación se podría probablemente ver al contrario, ya que los dioses de los egipcios fueron, por supuesto, creados a imagen de los humanos. Este color aparece desde los comienzos del periodo dinástico y probablemente indicaba nada más que una complexión bronceada propia de la intemperie en contraste con la piel más pálida de la mujer. En este sentido, el color es más simbólico que naturalista, aunque claramente basado en la realidad objetiva.

A los pueblos extranjeros de diferentes razas les aplicaron colores de piel apropiados, pero normalmente eran caracterizaciones muy estilizadas (fig. 82). Aunque a los nubios y otros pueblos del sur de Egipto (incluidos los reyes negros «cushitas» de la dinastía XXVI) se les representaba en color negro, por el contrario, para los egipcios se usaba un color marrón rojizo. Los libios, beduinos, sirios e hititas fueron todos representados con la piel de color amarillo claro, de modo que estos grupos étnicos deben ser diferenciados sobre la base de los estilos específicos de sus ropajes y cabellos. No obstante, es importante para la comprensión del simbolismo egipcio el hecho de que el color de la piel no es lo único que define el tipo étnico o racial. Por ejemplo, aunque el negro se utilizó para la piel de las divinidades del mundo inferior y por extensión llegó a ser el color del fallecido (el color del betún que cubría la momia era también negro), su uso no siempre significó que se tratara de una persona de tez oscura y frecuentemente puede ser simbólico. Este ejemplo puede verse en varias representaciones de Tutankhamón. Normalmente, este rey aparece con la piel en los tonos rojizos convencionalmente utilizados para todos los varones egipcios, aunque en ocasiones aparece con un tono mucho más pálido.



73.
Estuche con forma de doble cartucho. Procede de la tumba de Tutankhamón.

En varias obras que se encontraron en su tumba se representa a Tutankhamón con la piel completamente negra. Son notables las dos «estatuas guardianas» de tamaño natural que permanecían a cada lado de la entrada de la cámara sepulcral. Las inscripciones en sus faldas afirman que ellas son el *ka* del rey muerto, una especie de doble espiritual. Del mismo modo, todos los ejemplos en la tumba son de naturaleza funeraria y sus colores son directamente atribuibles al simbolismo del negro como un indicador de la otra vida.

En un caso, el del recipiente de ungüentos con forma de doble cartucho (fig. 73), aparecen dos imágenes del rey —una con la carne en tonos rosa pálido, la otra con el mismo tono rosa en los brazos y en los pies, pero con la cara negra —una al lado de la otra con el fin de retratar al rey en la vida y en la muerte [19]. También se pueden encontrar otras variaciones en el tono convencional de la piel, aunque si estas variaciones se dan por razones simbólicas, entonces los significados son, de alguna manera, menos evidentes. En el gran papiro Harris del Museo Británico, el cual registra donaciones hechas por Ramsés III, de la dinastía XX, a templos a todo lo largo de Egipto, el rey aparece en varias viñetas con una evidente piel blanca y una Corona Blanca de color *amarillo* (fig. 79), lo que tendría que ser más realista que las representaciones en negro de Tutankhamón anteriormente señaladas.

En el arte egipcio, en contraste con el colorido que se da a los hombres, las mujeres se pintan normalmente con la piel amarillo pálido. Esto probablemente indicaba las típicas ocupaciones de puertas para adentro de las mujeres y puede haber sido una muestra de *Pasa a página 139*

Color y connotación: los significados simbólicos de los colores

74. *Amuletos para incrustación en fayenza vidriada coloreados. Periodo Tardío, dinastías XXVII-XXXI. Harer Collection, San Bernardino, California.*

Los objetos ilustrados en esta fotografía representan a distintas divinidades y amuletos destinados a ser incrustados en un ataúd de madera tanto por sus funciones simbólicas como mágicas. Los distintos colores que se utilizaron para los amuletos ilustran algo sobre el simbolismo relacionado con cada color:

Rojo. El color del fuego, del sol y de la sangre, el rojo podía simbolizar a cualquiera de ellos o a los conceptos más abstractos de vida y destrucción relacionados con esos elementos físicos. De entre los amuletos que aquí aparecen, el rojo se ha escogido para el corazón (línea tercera) y para el escarabeo de significado solar (línea quinta).

Azul. Este color estaba asociado de forma natural tanto con los cielos como con el agua. Refiriéndose en última instancia a su simbolismo como agua, el azul podía representar el concepto de fertilidad y estaba asociado a Osiris. El amuleto de este dios (línea cuarta) y su símbolo, el pilar *djed* (línea primera), son de este color.

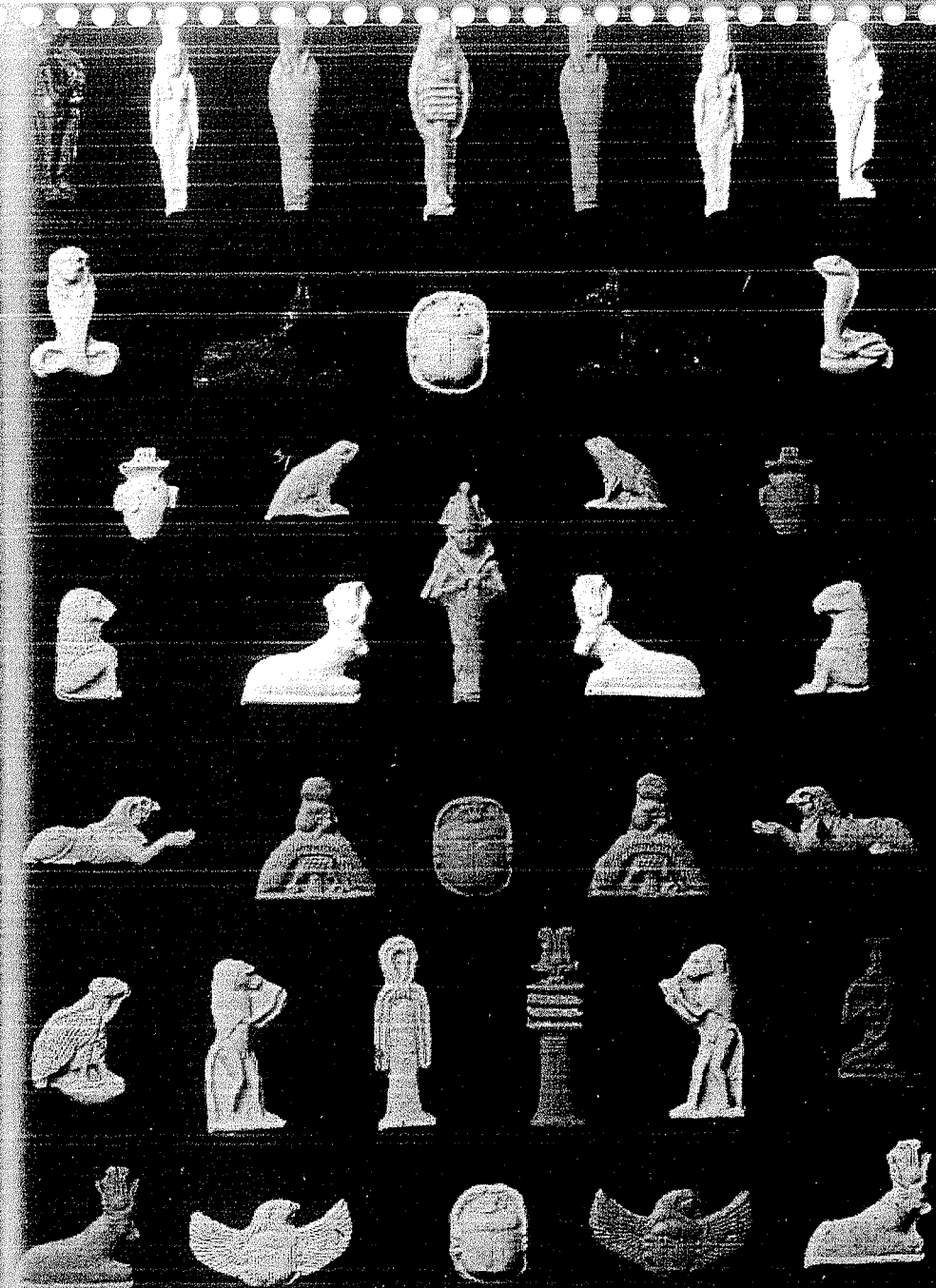
Amarillo. Una alternativa al color del sol, el amarillo podía ser utilizado tanto para símbolos solares como el escarabeo (línea segunda) y el escarabeo alado (última línea), así como para otros símbolos, como el nudo de Isis (línea sexta). El amarillo también podía representar los cuerpos dorados de los dioses.

Negro. Fundamentalmente un color del mundo inferior y de las divinidades funerarias, el negro está aquí representado por dos amuletos del dios funerario Anubis en su forma canina (línea segunda). También como símbolo de fertilidad a través de sus asociaciones con la rica tierra oscura del valle del Nilo, el negro podía utilizarse en contextos no funerarios.

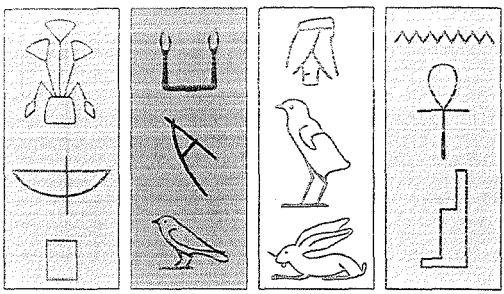
Verde. Color de la vegetación exuberante y de la propia vida, el verde podía significar salud y vitalidad, así como el ojo indemne e intacto de Horus, que a menudo se representa de este color. El verde también se usaba específicamente en relación con ciertas criaturas significativas simbólicamente, como la serpiente (a ambos lados de la línea segunda) y el babuino (líneas cuarta y sexta).

Blanco. El color de la pureza, el blanco se utilizó para representar varios animales sagrados, como la vaca blanca (línea cuarta). Como color solar, también se podía usar como una alternativa al amarillo en algunos contextos, y la Corona Blanca fue uno de los emblemas heráldicos del sur de Egipto en contraste con la Corona Roja del norte.

Se da también un frecuente intercambio en el uso de algunos de estos colores, un fenómeno que se considerará más extensamente en las páginas siguientes.



Colores naturales, simbólicos y convencionales

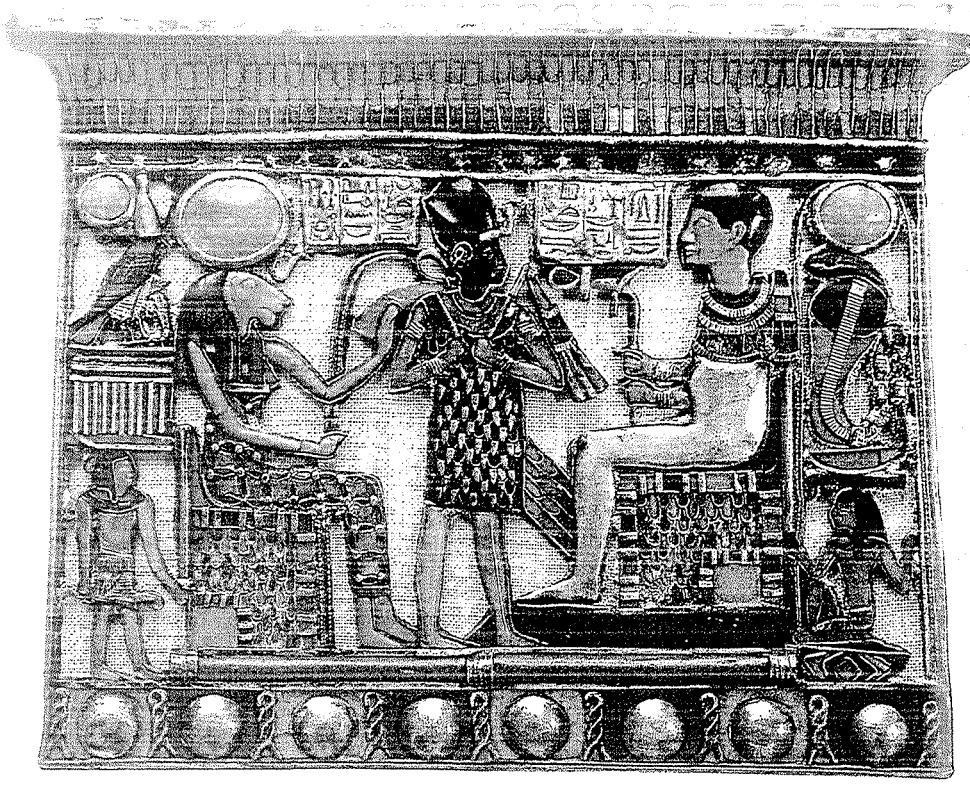


75. *(Arriba) Una selección de signos jeroglíficos agrupados por el color.*

En el sistema de escritura egipcio, cada signo jeroglífico tenía su propio color, en el cual era pintado habitualmente en aquellas inscripciones polícromas. Muchos signos exhiben el color natural del objeto representado, como las plantas y los objetos compuestos por productos vegetales (por ejemplo, esteras tejidas con juncos o cestos) que se coloreaban en verde; las partes del cuerpo humano, de objetos hechos de madera y ciertos animales, eran de color rojizo; ciertos animales de colores pálidos y los pájaros, así como los objetos de lino, eran amarillos y los signos del agua y del cielo eran azules. A otros signos se les asignaron colores por razones que algunas veces parecen ser simbólicas, pero en otros casos fue quizás el resultado de una convención. El signo *ankh* con frecuencia se pintaba de azul, al igual que el jeroglífico para trono y el del pan, aunque ninguno de los objetos representados por estos signos fuesen necesariamente azules. A algunos jeroglíficos también se les dotó de colores múltiples, como el signo *djed,* que normalmente se pintaba en rojo y azul, y las distintas especies de aves, que se representaban en la escritura jeroglífica y que con frecuencia se colorearon elaboradamente con gran detalle.

76. *(Derecha) Signos jeroglíficos coloreados en el ataúd de Petosiris (detalle). Tuna el-Gebel, dinastía XXX. Museo Egipcio, El Cairo.*

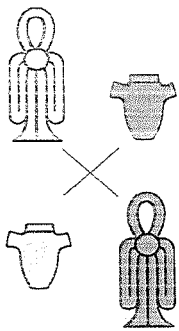
La utilización de coloración natural o asignada puede verse claramente en los jeroglíficos elaboradamente pintados del ataúd de madera del sacerdote Petosiris, que fue construido en el siglo IV a.C. Aquí, a la mayoría de los signos se les han dado sus colores convencionales, como a las partes del cuerpo humano que están coloreadas simplemente en rojo. Pero, como es el caso en muchas inscripciones, existen variaciones en la elección de algunos de los colores. Por ejemplo, el cerrojo de puerta de madera es rojo en la segunda columna y amarillo en la cuarta, debido a la equivalencia de color que se explica en las páginas siguientes. De la misma manera, el cuchillo coloreado de azul en la cuarta columna, con frecuencia se colorea de rojo en otros textos. Algunos signos están claramente pintados de manera que no reflejen los colores reales de los objetos, como el polluelo verde de codorniz con alas azules y amarillas en la cuarta columna. Algunos signos están elaboradamente decorados con múltiples colores que apenas pueden mostrar resemblanza con los objetos que representan. El mástil a cuadros de la bandera cerca de la parte superior de la segunda columna es un ejemplo de esto. Ciertos signos multicolores como éste, muestran combinaciones de colores que se dan con frecuencia, aunque nosotros no podamos entenderlo. Sin embargo, parece probable que se utilizaran los colores naturales y simbólicos en la decoración de los jeroglíficos, junto con algunos colores que fueron el resultado de una convención arbitraria aunque ampliamente aceptada.



77. *Pectoral real. Tumba de Tutankhamón, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

El intercambio de colores que existía en el arte egipcio es en parte el resultado de la diferente clasificación de colores que los egipcios utilizaban (quienes algunas veces consideraban que los colores tenían una gama diferente a la que nosotros les asignamos) y parcialmente a través del principio de equivalencia, por el que dos colores diferentes eran tratados como uno, debido a las conexiones simbólicas entre ellos. Estos factores de intercambio del color se pueden ver en este pectoral de Tutankhamón, que representa al rey llevando la Corona Azul ante el dios Ptah entronizado. Pero la corona del rey se compone de una incrustación negra en lugar de su color normal azul oscuro a pesar del hecho de que el artista utilizó incrustación azul para la carne del dios Ptah y para la diosa Sakhmet que está detrás de él. El color azul claro para la piel de Ptah ilustra otro intercambio, ya que este dios normalmente se representa como si tuviera la piel verde. El intercambio de los colores negro y azul oscuro y verde y azul claro que se ven en este pectoral es un hecho bastante normal en el arte egipcio y en el texto de este capítulo se analiza en detalle. El intercambio, por supuesto, significa que un objeto de color negro se puede interpretar simbólicamente en ocasiones como si fuera azul, y un objeto azul, como si fuera verde y viceversa.

El intercambio de colores



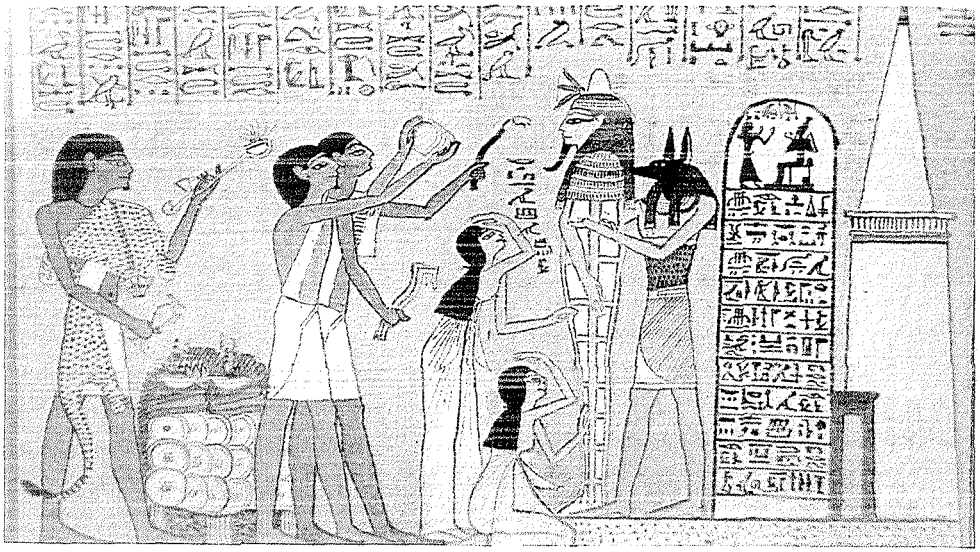
78. *(Arriba) Jeroglíficos para corazón y nudo* tiet.

Estos dos jeroglíficos demuestran cómo el intercambio de colores puede extenderse más allá del área de la coloración de la piel hacia los valores del color asociados con otros objetos y símbolos. El jeroglífico para corazón, que normalmente se pinta de rojo (como lo son muchos órganos del cuerpo), y el nudo *tiet,* que habitualmente se pinta en amarillo (como lo son la mayoría de los objetos de tela de lino) se intercambian, ya que el corazón puede algunas veces colorearse de amarillo y el nudo *tiet,* de rojo. En el último caso, la coloración roja puede ser simbólica porque el jeroglífico *tiet* se conoce como «Sangre de Isis». Otros ejemplos muestran que los dos colores se intercambian en una gama amplia de objetos, pues de alguna manera, fueron considerados como equivalentes por los artistas egipcios.

79. *(Arriba, a la derecha) Ramsés III ante los dioses. Papiro Harris (detalle), dinastía XX. Museo Británico, Londres.*

En esta viñeta, procedente del gran Papiro Harris, se muestra a Ramsés III presentándose ante los dioses de Tebas, Heliópolis y Menfis, los mayores centros de culto del país. El rey lleva la Corona Blanca del Alto Egipto, pero la corona es más amarilla que blanca, y la piel del rey, que normalmente podía estar pintada de rojo si estuviera vivo o de amarillo dorado —como un dios— si hubiera fallecido, no es amarilla sino blanca. Los dos colores se utilizan de esta manera debido a su equivalencia esencial. Por la misma razón, la Corona Blanca se pinta de amarillo en otras representaciones, aunque el uso de la coloración blanca para la piel es menos común.

Los colores de los dioses y de los mortales



80. *Escena de apertura de la boca. Papiro funerario de Hunefer, dinastía* XIX. *Museo Británico, Londres.*

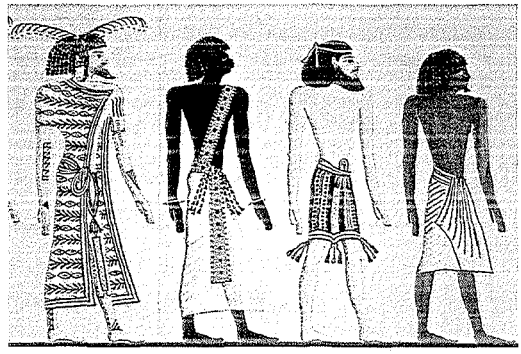
Los colores primarios que se utilizaban para representar a los dioses y a los mortales están bien ilustrados en esta escena funeraria en la que varios humanos y seres divinos simbólicos aparecen representados juntos. El varón egipcio —personificado aquí por los sacerdotes oficiantes— se reproducía de manera casi invariable con una complexión marrón rojiza en parte simbólica de una vida activa al aire libre. Las mujeres egipcias —como se ve en las plañideras agachadas a los pies de la momia— normalmente se retrataban con tonos de piel mucho más claros, amarillos o bien ocasionalmente rosas o blancos y a los hombres mayores algunas veces se les presentaba con la misma complexión más clara. La mayoría de los dioses —que se representan aquí por el color asignado a la máscara de la momia divinizada— se reproducían como si tuvieran la piel dorada y el pelo azul, mientras que la divinidad con cabeza de chacal, Anubis —quien permanece detrás de la momia— se representaba con la piel negra como símbolo de la momificación y del mundo inferior. Osiris, la divinidad principal del inframundo, también se representaba con la piel negra o con la piel de color azul o verde, expresando las asociaciones del dios con el Nilo y con la vegetación y así con el concepto de fertilidad.

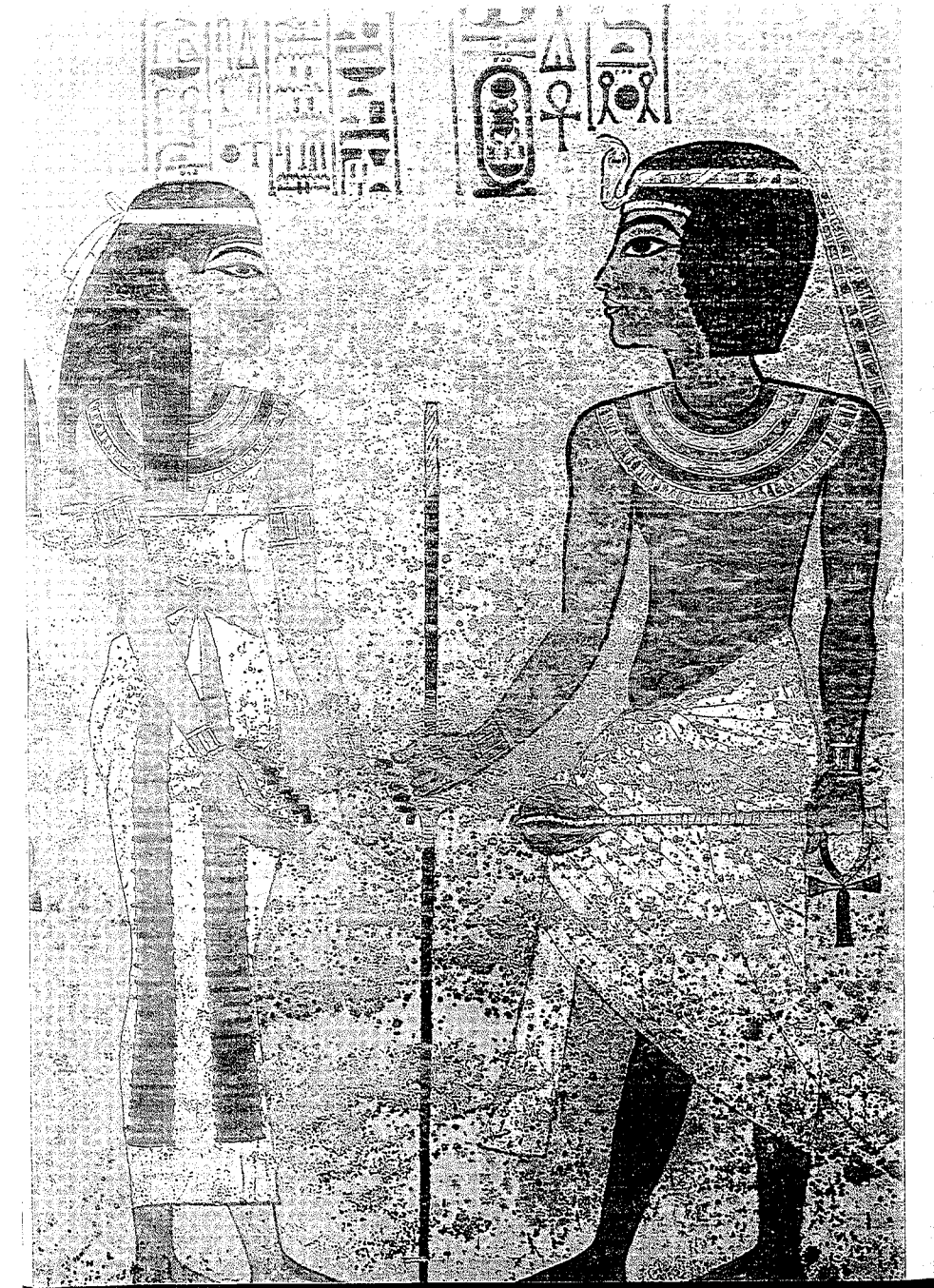
81. *Dios de un nomo portando ofrendas (detalle; caliza). Relieve de un templo, dinastía XVIII. The Cleveland Museum of Art.*

Varias de las divinidades asociadas al Nilo, a la abundancia y a la fecundidad se retratan con la piel azul (o algunas veces verde), lo que simboliza hasta cierto punto sus conexiones con la verde vida vegetal, pero en un mayor grado con el elemento creador de vida que es el propio agua. Con frecuencia, el patrón ondulado que se usa para representar masas de agua se añade a la piel de dichas figuras. La divinidad que aquí se ilustra es uno de los dioses de los «nomos» provinciales, a quienes con frecuencia se les representaba en las zonas bajas de los muros del templo, dirigiéndose hacia el altar y llevando ofrendas a los dioses principales. En este caso particular, la divinidad del nomo forma parte de una procesión en la que se alternan figuras rojas y azules.

82. *Las cuatro razas de la humanidad. Tumba de Seti I, Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XIX (según Minutoli).*

Los egipcios clasificaron varias razas y pueblos diferentes, pero fueron normalmente cuatro las utilizadas para retratar a la humanidad. El hombre egipcio se representó con una complexión marrón rojiza. El sirio o asiático, que representaba a los pueblos del norte y del este, aparecía en tonos pálidos blanquecinos. El nubio, que representaba a los pueblos del sur, era característicamente negro y los libios —los pueblos del oeste— eran representados casi como blancos. Las pinturas que ilustran el funerario Libro de las Puertas, inscrito en los muros de muchas tumbas reales del Reino Nuevo, frecuentemente presentan figuras como éstas, que representan a las cuatro «razas» humanas coexistiendo armoniosamente en el más allá.



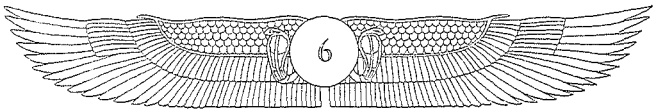


belleza comparable al blanco idealizado de las mujeres en las pinturas medievales europeas. Curiosamente, el amarillo se utilizó de forma ocasional para el color de la piel de hombres ancianos, tal vez para indicar su forma de vida más sedentaria y de interior [20]. Existía una gran cantidad de variaciones con respecto a la sombra y al valor tonal en la utilización del amarillo, no obstante, algunas representaciones utilizan un color naranja pálido para pintar la piel de las mujeres egipcias. Durante el periodo de Amarna, las mujeres algunas veces se representan con los mismos tonos rojos que los hombres, lo que puede ser el resultado de compartir las características de género que con frecuencia se observan en este periodo, o de otro modo, el deseo de evitar la semejanza con los retratos amarillos de las diosas.

También existen otras excepciones, especialmente en el Reino Nuevo, en el que el color de la piel de las mujeres se aproxima al de los hombres. En la tumba de Nefertari en el Valle de las Reinas, por ejemplo, esta esposa favorita de Ramsés II está representada con tonos de carne naturalistas en rosa, incluso aunque las divinidades femeninas con las que ella aparece estén pintadas con el tradicional amarillo pálido que se asignaba a las mujeres. Esta tumba exhibe una calidad del más alto nivel, y la variedad de los tonos cromáticos —diferentes matices de rojo y de rosa— utilizados para la coloración de la piel de esta reina están más próximos a los conceptos modernos de luces y sombras que a los que poseía el arte egipcio. Y aun así estas representaciones se ubican en un contexto en el que a cada objeto representado y a cada jeroglífico presente en las inscripciones asociadas se les ha aplicado cuidadosamente su color convencional, un patrón simbólico que el arte egipcio rara vez abandona.

Así pues, éstos son los principios básicos del simbolismo del color en el arte egipcio. Un aspecto vital y básicamente imperturbable de la pintura y la escultura egipcias, el significado asignado a los distintos colores parece que permaneció, en general, relativamente estático a través de los muchos siglos de historia faraónica, y nos es accesible en gran medida. Nuestro conocimiento de las connotaciones habituales de los colores está subrayada por una apreciación de los principios de la ambivalencia y del intercambio del color, tanto como por la conciencia de la frecuente yuxtaposición de ciertos colores con sus complementarios simbólicos. Aunque es indudable que existen áreas donde el sentido de ciertos colores todavía no se reconoce o entiende en su totalidad, el simbolismo del color es un aspecto importante del conjunto del simbolismo relacionado con el arte egipcio que nosotros podemos claramente entender, y un aspecto que mejora de forma considerable nuestra comprensión de las obras producidas por los antiguos artistas y artesanos.

83.
(Pág. izda.) Detalle de la cámara funeraria de la tumba de Tutankhamón. En muchas tumbas reales del Reino Nuevo, la cámara funeraria del rey —conocida como la «casa de oro»— estaba pintada con un fondo dorado. Aunque el nombre y el color de la cámara pudieran sugerir las riquezas del enterramiento del rey, la significación simbólica probablemente lo relaciona con los conceptos de lo imperecedero y del más allá asociados con el divino metal.



EL SENTIDO DE LO PLURAL
el simbolismo de LOS NÚMEROS

«El cálculo exacto es el portal de entrada al conocimiento de todas las cosas y de los oscuros misterios.»

Papiro Bremner-Rhind

De gran importancia para el entendimiento de la cultura antigua egipcia es el hecho de que los estudiosos y los teólogos del mundo egipcio vieron la relación entre palabras similares u objetos como algo más que una mera «coincidencia» y como un reflejo del orden, diseño y significado del mundo. Lo mismo que los juegos de palabras, tanto verbales como «visuales», parecían reflejar un importante aspecto de la realidad, las relaciones entre los números abstractos que se encuentran en los mitos y en la naturaleza se veían también como patrones significantes que reflejaban los planes divinos y la armonía cósmica. Estos patrones subyacentes son los «misterios» a los que el escritor del Papiro Bremner-Rhind se refiere, más que, como algunos individuos con orientaciones místicas han asumido, los símbolos mágicos y los encantamientos de algún sistema arcano de conocimiento.

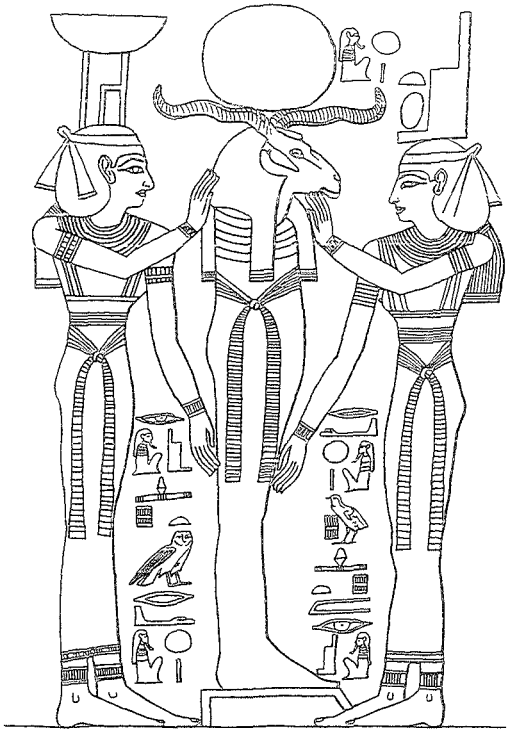
Simbolismo numérico

El deseo de encontrar dicho uso místico de los números —o «numerología» como se conoce normalmente— dentro de la cultura egipcia ha existido al menos desde que los europeos occidentales empezaron a desarrollar un interés en los restos de tal civilización. Pero aunque fueron lo suficientemente efectivas para los cálculos diarios, las matemáticas egipcias adolecían incluso de algunos de los aspectos más básicos del entendimiento matemático y a duras penas pudo haber la fuente de algún olvidado «conocimiento superior». Un ejemplo elocuente se encuentra en los diversos estudios numerológicos de las

pirámides y en especial de la Gran Pirámide de Khufu o Keops, y que reivindica la demostración en sus dimensiones de la totalidad de la historia del mundo, pasado, presente y futuro. Esta pirámide revela un relativamente alto nivel de competencia matemática unida a una cuidadosa observación astronómica por parte de sus antiguos ingenieros, y estos factores se ven claramente en la construcción y orientación (véase Localización) de la estructura, pero no se deberían exagerar las reivindicaciones en relación con un avanzado entendimiento por parte de los egipcios sobre astronomía o sobre importantes constantes matemáticas. Considerando esto, se ha defendido con frecuencia en la literatura de orientación mística el hecho de que la longitud de la pendiente de la gran pirámide sea exactamente divisible por *pi,* como prueba del conocimiento de los egipcios de esta constante. Aun así, el hecho es fácil de entender cuando uno se da cuenta de que los egipcios probablemente midieron tan largas distancias con la ayuda de medidas de tambores que se dejaban rodar a lo largo de la superficie para medir, y cualquier longitud de cierto número de vueltas de un tambor, por supuesto, debía ser exactamente divisible por *pi.* Ideas erróneas de este tipo persisten a pesar del hecho de que tales aspectos de la construcción de la pirámide han sido repetidamente explicados por los egiptólogos [1].

Pero aunque digamos que el simbolismo real inherente a los números egipcios no yace en el conocimiento avanzado o en lo místico o lo profundo, esto deniega el significado simbólico que los números pudieran haber tenido en la cultura egipcia antigua. A comienzos del siglo XX, el gran egiptólogo alemán Kurt Sethe, demostró que unos cuantos números estaban considerados como santos o «sagrados» por los egipcios [2], pero este elemento de santidad y significación le era conferido solamente a los números en tanto que ciertos principios abstractos se asociaran con ellos. Esto es especialmente cierto con respecto a alguno de los principales números enteros que sirven como bloques básicos de construcción en la mayoría de los cálculos y de las descripciones numéricas, sobre todo 2, 3 y 4 (y también 7) y sus múltiplos directos. La mayoría de los otros números dotados de significado simbólico para los egipcios son simplemente múltiplos o combinaciones de éstos.

Estos números se analizarán más adelante, pero cualquier discusión de los conceptos simbólicos asociados a determinados números debe comenzarse por la advertencia de que aquí, como en otras partes, no hay una única interpretación de un determinado símbolo que se pueda aplicar siempre. Los números que se encuentran en la literatura egipcia, por ejemplo, pueden o no pueden guardar el mismo signi-



84.
Ra y Osiris como un único dios, flanqueado por Neftis e Isis, de la tumba de Nefertari, Tebas, dinastía XIX.

ficado como en las artes figurativas[3], e incluso en el mismo área de expresión escrita o artística, un cierto número puede asumir diferentes significados simbólicos bajo circunstancias distintas. El número uno, por ejemplo, aparece de forma bastante natural como un símbolo de individualidad o preeminencia en muchos contextos y especialmente en relación con las divinidades descritas en términos que se refieren a su importancia única y «unicidad», en particular cuando se ve al dios como a un ser principal en el proceso de creación, la mónada de la que todo lo demás procedía. Pero incluso aquí el uno contiene una pluralidad, y aunque el dios creador inicialmente está solo, pronto produce brotes que le son intrínsecos y que finalmente le hacen convertirse a sí mismo en millones. El uno contiene y llega a ser muchos, y el uno puede así representar la unidad de muchos, tanto como representa individualidad o singularidad. El número uno también se puede ver como

una fusión de dos o más entidades separadas o principios, y, de esta manera, existen divinidades andróginas, como Atum y Neith, que contienen aspectos masculinos y femeninos, o dioses que adoptan opuestos aparentes, como la divinidad única, Heruifi, con la cabeza de Horus y Seth, u Osiris y Ra, fundidos como el cuerpo y el espíritu de un dios (fig. 84), con el cuerpo momiforme del dios del mundo inferior y la cabeza de carnero del dios sol.

El significado de los números en el arte egipcio debe verse entonces como otra dimensión del simbolismo, como el color, el tamaño o la forma, cosas que de modo rutinario empleaban los artistas como si fueran sus «pigmentos simbólicos». Pero también se debe tener en cuenta que un número puede realmente carecer de una significación específica en el contexto en el que aparece. Los artistas podían escoger representar grupos de dioses o animales, por ejemplo, en números que quizá son significantes en sí mismos (como 2, 3 y 4), pero que no necesariamente añaden o dicen nada sobre un contexto particular.

Esto puede verse cuando números diferentes de objetos o figuras se dan en varios ejemplos del mismo motivo. En representaciones de la barca del dios sol, por ejemplo, la nave se puede ver empujada por varias figuras zoomorfas o antropomorfas, chacales, cobras, pájaros-*ba*, dioses o combinaciones de éstos. Algunas veces, la barca está remolcada por tres figuras; otras veces, por cuatro o más, y lo mismo que las distintas criaturas se pueden considerar como igualmente simbólicas en su papel de tirar de la barca mítica, así la variación en el número de las mismas puede verse como igualmente simbólica simplemente porque cada uno de ellos representa un número «adecuado». Pero en otros casos, como veremos ahora, el simbolismo específico de los números es claro e importante.

DOS: el número de la dualidad (y de la unidad)

El fenómeno de la dualidad se extiende por la cultura egipcia y está en el corazón del concepto egipcio del universo mismo. Pero más que centrarse en las diferencias esenciales entre las dos partes de un determinado par, los egipcios pensaban poder enfatizar su naturaleza *complementaria* como una manera de expresar la unidad esencial de la existencia a través de la alineación y de la armonía entre los opuestos, igual que nosotros usaríamos hoy las expresiones «hombres y mujeres», «viejo y joven» o «grande y pequeño» con el significado de «todo» o «todos».

El cielo y la tierra, la luz y la oscuridad, el día y la noche, el sol y la luna (para los egipcios, los dos ojos del dios del cielo), o el sol y las es-

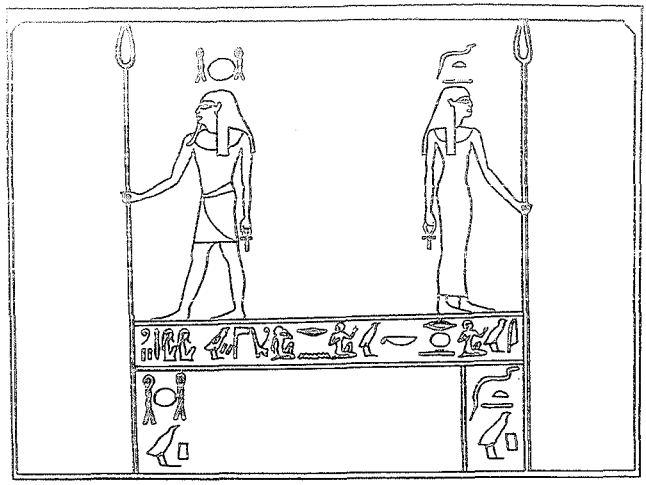
trellas tragados por turno por Nut, la diosa del firmamento, son sólo los ejemplos más evidentes de esta unidad dicotómica vista desde un nivel cósmico. El mismo dualismo se encuentra en el norte y el sur, el este y el oeste (fig. 88), la realidad geográfica de la tierra roja del desierto en yuxtaposición con la tierra negra fértil del valle del Nilo y en las parejas de dioses y diosas que representaban estos y otros aspectos binarios del mundo. La dualidad subyacente se puede también ver en el concepto de cuerpo y espíritu (fig. 89), así como en muchos pares de palabras con los que los aspectos de la realidad se etiquetaban y que, con frecuencia, describen al mundo en términos opuestos aunque complementarios de estasis y cambio[4]. Estasis (*wenen*: «existir») implica la noción de creación como perfecta y completa y se puede yuxtaponer con cambio (*kheper*: «devenir»), es decir, la noción de creación como algo dinámico y recurrente. La dicotomía puede expresarse mitológica o figurativamente por elementos masculinos y femeninos, como ocurre en las figuras personificadas de la «eternidad» en sus dos formas de *djet,* «Eterna Identidad», y *neheh,* «Eterna Recurrencia» (fig. 85), en la primera pareja divina, Shu y Tefnut, y en el mismo cosmos (mientras que los cielos están caracterizados como femeninos, los dioses de la tierra son masculinos). La dualidad también se puede simbolizar por polos generacionales —Osiris, el padre fallecido que gobierna en el mundo inferior, y Horus, el rey vivo que gobierna en la tierra— y de muchas otras maneras.

Ninguno de estos elementos se pueden ver como opuestos entre sí desde una perspectiva egipcia, no obstante, dado que ellos constituyen el mundo completo y como tales toman parte en una identidad compartida. Por ejemplo, las representaciones de un nubio y de un asiático juntos, simbolizaban el concepto de los enemigos del norte y del sur de Egipto y la representación iconográfica habitual de la luna combinaba el círculo del orbe de la luna llena con el semicírculo de la luna nueva —uno descansando en el otro como una unidad complementaria que describía mejor el símbolo lunar que cualquiera de las otras imágenes por sí mismas—. Así, aunque la dualidad puede simbolizar fuerzas o condiciones opuestas, también puede sugerir exactamente lo opuesto al subrayar diferentes aspectos de una totalidad única y unida.

Este punto de vista dual de la vida fue mucho más allá de la especulación teológica abstracta y tuvo las más prácticas de las aplicaciones, ejerciendo su influencia sobre las acciones, partiendo desde la manera en que los artistas ordenaban los elementos dentro de sus composiciones, hasta el modo en el que los grandes monumentos se construían. Las figuras que se representan en todo tipo de composi-

ción están, con frecuencia, establecidas en parejas antitéticas [5]. En las estelas del Reino Nuevo y en periodos posteriores aparecen frecuentemente dos divinidades dándose la espalda o en mitades separadas de la composición, y habitualmente estas divinidades están siendo adoradas por dos imágenes opuestas o especulares del rey o, en los casos privados, del propietario de la tumba. De forma alternativa, una divinidad principal como Osiris o Ra, con frecuencia va acompañada por otra divinidad como Isis o Maat, y el difunto va acompañado por su esposa o por un dios, como Anubis u Horus. Estas agrupaciones simples parecen no tener mayor significado con respecto a algún importante simbolismo inherente, pero, con todo, la naturaleza deliberada de este patrón observado en innumerables ejemplos de divinidades emparejadas, figuras o símbolos, es inconfundible [6]. Con frecuencia, una pareja de divinidades —especialmente diosas— se representa de manera idéntica en sus vestidos y apariencia y sólo difieren en el nombre, como si su acentuada dualidad les diera la suficiente significación. A una escala mayor, los hombres trabajando en la construcción de las tumbas reales y otros proyectos de construcciones oficiales durante el Reino Nuevo, estaban divididos en dos grupos, que simbólicamente «representaban» al Alto y al Bajo Egipto. De hecho, la administración de la totalidad del estado mostraba unas divisiones similares que representaban las dos divisiones del país, la ritual y la administrativa.

Esta división de Egipto en las «Dos Tierras» del Delta y del Valle del Nilo (fig. 90) se creyó, al principio, basada en las regiones definidas prehistóricamente que se fundieron en la «unificación» del país en los albores de la historia. Hoy en día, esta división binaria se considera como si hubiera sido más bien una representación simbólica de un desarrollo político mucho más complejo. Parece, de hecho, que la idea de los Dos Países fue, en gran medida, un producto de épocas posteriores; sin embargo, una vez que esta dualidad fue establecida, desarrolló un poderoso simbolismo de amplio espectro que requirió rituales dobles para la monarquía y el culto [7]. Esto exigió una doble coronación, entronización y jubileo, y dobles ofrendas (fig. 91) y otros rituales religiosos por parte del rey, así como tumbas reales y cenotafios tanto en el lugar de Saqqara en el Bajo Egipto como en la ciudad de Abidos en el Alto Egipto, y elementos dobles en los emblemas reales, coronas y vestidos. Las divinidades y sus atributos simbólicos, así como las plantas y animales heráldicos, estaban organizados de acuerdo con esta división subyacente, de modo que las ciudades «hermanas» del norte y del sur, como Heliópolis y Tebas (a la que se hacía referencia como la «Heliópolis del sur»), Buto y Nekhen, y Busiris y



85.
Las personificaciones de la eternidad masculina (neheh) *y femenina* (djet) *de la primera capilla funeraria de Tutankhamón.*

Abidos, estaban emparejadas de forma similar. Simbólicamente, sin embargo, dicho dualismo debió haber significado mucho más para los antiguos egipcios que meramente la celebración de la unidad de unos reinos dobles, porque estaba basada sobre la naturaleza misma de la creación, confirmándola al mismo tiempo.

TRES: el número de la pluralidad

La significación esencial del número tres para los antiguos egipcios fue simplemente la de la pluralidad, como se ha podido ver en el hecho de que desde los primeros tiempos, la escritura jeroglífica utilizó un grupo de tres determinativos gráficos (posteriormente tres trazos ortográficos | | |) como indicador de pluralidad (fig. 92), igual que las palabras de número dual recibían dos determinativos idénticos o trazos. Así, por virtud de su propio lenguaje escrito, cada egipcio letrado estaba predispuesto a ver el concepto de pluralidad en el número tres y en sus múltiplos.

Algunas veces, tres divinidades, sin relación aparente, están agrupadas figurativamente. En el sarcófago del rey Pinedjem II, de la dinastía XXI, tres divinidades con las cabezas de un carnero, un león y un chacal, aparecen representadas en los anillos de una serpiente. Las divinidades son nombradas como Ra, Isis y Anubis, respectivamente, aunque existen variantes de este mismo motivo en las que los dioses pueden estar representados con las cabezas de otros animales y

con otros nombres. Esto parecería mostrar que los grupos son simplemente representativos de importantes divinidades del mundo inferior, el número tres representando la pluralidad mejor que ningún grupo específico. Del mismo modo, las moradas de los muertos que se mencionan en los capítulos 149 y 150 del Libro de los Muertos, normalmente se cuentan como catorce, pero en un papiro están simplemente catalogadas como tres [8].

La religión egipcia también utilizó el número tres para indicar un sistema cerrado que era tan completo como interactivo entre sus partes. La gran cantidad de tríadas de divinidades que se desarrollaron a partir del Reino Nuevo proporciona claros ejemplos de este hecho, como lo hacen varios grupos de estatuas que representan al rey egipcio flanqueado por dos divinidades, como las famosas tríadas de la dinastía IV de Micerino con Hathor y una de las divinidades de los nomos. Quizá la referencia más temprana a la idea de la trinidad en la literatura religiosa egipcia afirma que el dios primordial Atum dio vida a Shu y a Tefnut «cuando él era uno y llegó a ser tres» [9], aunque la conexión entre las tres divinidades solares, Ra, Khepri y Atum, constituyó una de las trinidades más comúnmente representadas (fig. 93). Las tres divinidades principales del estado egipcio en el Reino Nuevo —Amón de Tebas, Ra de Heliópolis y Ptah de Menfis— formaron una de las tríadas más importantes y, en algún grado, estos tres dioses se fundieron dentro de un solo dios trino o trinidad que abarcaba a todos los dioses. Por ejemplo, y de acuerdo con un documento de la dinastía XIX que data del reinado de Ramsés II, «Todos los dioses son tres... Amón, Ra y Ptah» [10]. De acuerdo con esta concepción, la divinidad solar Ra era la cara del dios, Ptah su cuerpo y Amón su identidad oculta —o, como se expresa de otra manera en el mismo texto, «Su *ba* está en el cielo, su cuerpo en el oeste y su imagen de culto en la Heliópolis del sur [Tebas]», dado que Tebas era conocida como la «Ciudad de Amón», Heliópolis como la «Ciudad del sol» y Menfis como la «Mansión del *ka* de Ptah».

Las tríadas divinas también fueron con frecuencia agrupadas en una relación de padre, madre e hijo, con las tríadas de Osiris, Isis y Horus (fig. 94), o Amón, Mut y Khonsu, quienes forman los ejemplos más destacados; pero hubo muchos más y en algunas tríadas el rey egipcio hacía las veces del hijo divino o al menos lo representaba. Como los grupos trinos ya mencionados, estos modelos de familias divinas claramente no insinúan una mera pluralidad en su estructura tripartita, sino que cada uno parece que simbolizaba lo que podía ser llamado un sistema unificado, o numéricamente, una pluralidad unificada.

Por otro lado, aunque el número tres con frecuencia en grupos de divinidades es representativo de un sistema armónico cerrado, el número tres también puede hacer las veces de un signo de tensión en el simbolismo de la mitología egipcia, porque al menos un mito —el de Isis, Horus y Seth— otorga un énfasis muy diferente sobre dicho número. Curiosamente, como recientemente se ha señalado, esta historia se puede comparar con el papel del triángulo monstruo/madre divina/hijo, que se encuentra en los mitos de las culturas orientales de Ashkalon, Joppa y Gaza. En Egipto es Isis embarazada quien busca refugio contra el hostil y traicionero Seth, y se esconde en las marismas del delta hasta que da a luz a su hijo Horus, quien finalmente se hace adulto y así puede luchar y derrotar al «monstruo» Seth [11]. Aquí, los tres caracteres representan una dualidad opuesta con una figura que interviene y que es la responsable de «inclinar la balanza». Aun así, esta clase de triple tensión rara vez se encuentra en el arte egipcio y parece ser un principio que, con frecuencia, no se extiende más allá de las esferas mitológica y literaria. Usualmente, es la unidad de un grupo integrado la que implica el número; el número tres funcionando como una unidad total representativa de muchos.

Por último, el número tres puede tener claras connotaciones cíclicas. Esto indudablemente fue un producto del uso del número en el cómputo del tiempo, dado que el año egipcio estaba dividido en tres estaciones, y, a su vez, cada uno de los doce meses estaba dividido en tres periodos de diez días. Dentro del propio día, las oraciones y los sacrificios también se ofrecían tres veces en los templos. De forma figurativa, estos aspectos cíclicos del número se ven en las representaciones de las tres formas de la divinidad solar Khepri, Ra y Atum que reinaban sobre la mañana, la tarde y el ocaso del día (fig. 93), y en otros varios ejemplos.

CUATRO: el número de la totalidad y de la plenitud

Con la excepción del dos, el número cuatro probablemente aparece con más frecuencia en el arte y el ritual egipcios que ningún otro número, en contextos que van desde los cuatro lados de las pirámides y capillas hasta los grupos de dioses, objetos y actividades rituales. La religión egipcia está repleta de grupos, como los cuatro hijos de Horus, las cuatro diosas funerarias, los cuatro ladrillos mágicos, los cuatro babuinos y los cuatro espíritus ancianos [12]. Frecuentemente, el número parece connotar totalidad y plenitud, y está vinculado a los

cuatro puntos cardinales. Sin embargo, es difícil de discernir si el número tomó su simbolismo por su relación con los puntos cardinales o si ellos fueron escogidos como resultado de un significado preexistente del número. La primera parece quizá la opción más probable, dado que, como es natural, el paisaje egipcio está orientado de acuerdo con los ejes gemelos del flujo sur-norte del Nilo y del movimiento este-oeste del sol (véase Localización).

Los cuatro puntos cardinales son ciertamente un concepto antiguo, y en los Textos de las Pirámides encontramos muchas referencias a ellos. Los cuatro pilares del cielo —que se visualizan en un ejemplo como las cuatro patas de la vaca cósmica— descansan en estos puntos y de las «cuatro regiones de los cielos» hay constantes referencias mitológicas, algunas veces mostrando que estas regiones pueden tener una significación más amplia y cósmica. Los cuatro «timones» controlaban el universo en escritos y representaciones posteriores y a Horus, el antiguo dios halcón de los cielos, cuyos ojos eran el sol y la luna y cuyo plumaje moteado era el cielo estrellado, algunas veces se le trata como a una divinidad cuatripartita en los escritos religiosos más antiguos, aparentemente gobernando sobre las cuatro regiones del cosmos; en este caso, quizá la tierra, el firmamento, los cielos y el mundo inferior [13].

Normalmente, sin embargo, las cuatro regiones representan las cuatro partes de la tierra solamente. Éste es el caso en la mayoría de los rituales religiosos que encuentran expresión figurativa, como se puede ver comparando varios ejemplos. En la coronación del rey y en las ceremonias del jubileo se disparaban cuatro flechas hacia los cuatro puntos cardinales y se liberaban cuatro pájaros. En muchos rituales de purificación en los que se hacía uso del incienso se pronunciaban «palabras para ser recitadas cuatro veces» que eran dichas hacia los cuatro puntos cardinales. Cuando aparecían juntos en las representaciones de dichos ritos los dioses Horus, Seth, Thot y Anti (una divinidad halcón), normalmente representaban el norte, el sur, el oeste y el este, respectivamente [14]. En el ritual conocido como la «consagración de las arcas *meret*», cuatro arcas montadas en trineos —cada una con cuatro plumas unidas, y que contenían lino de cuatro colores diferentes— eran arrastradas ante la imagen de un dios cuatro veces (véase Acciones). Un ritual de protección que se representaba en el scriptorium del templo o *per-ankh* muestra el mismo interés por el número cuatro. La ceremonia implicaba la fabricación de una figura de arcilla de Osiris para «sojuzgar al mundo entero», y esta figura se representa en un papiro tardío (fig. 96) colocada sobre el símbolo de los enemigos de Egipto. En el propio ritual, las figuras enterradas en

cuatro contenedores, cada uno coronado por una serpiente protectora en sus cuatro esquinas y rodeado por los nombres de los cuatro puntos cardinales y sus divinidades asociadas, implicaban protección completa y universal [15].

Debido a que este aspecto de plenitud es también fundamental para el uso simbólico del número, con frecuencia asume la prioridad o sustituye vínculos directos con el simbolismo de las cuatro regiones geográficas. Desde la perspectiva egipcia, las «cuatro razas de la humanidad» que comprenden a los asiáticos, nubios, libios y egipcios (véase Colores) pueden haber estado conectados con las cuatro regiones, aunque su utilización figurativa implica simplemente «todo el mundo». El ritual que se conoce como la «conducción de los terneros», que normalmente se representaba en los muros de los templos de los periodos del Reino Nuevo y Grecorromano, muestran al rey conduciendo a cuatro terneros —especificados como rojo, negro, blanco y moteado— en presencia de una divinidad (fig. 98). Aunque en su origen el ritual puede haber estado asociado con antiguos ritos agrícolas, parece que desarrolló unos significados relacionados con la festividad *sed* y con el ciclo de rituales asociados con el culto al dios Osiris [16]. El papel preciso de los cuatro terneros en este ritual depende claramente del aspecto que se ha subrayado en el ejemplo mencionado; pero en todos los casos el hecho de que cuatro animales participen en el ritual es probable que no sólo esté vinculado a los cuatro puntos cardinales (que se han mencionado de manera específica en alguna de las inscripciones), sino también que signifique la plenitud de la acción que se está representando.

Aunque la idea de plenitud que se asocia con el número cuatro puede haber surgido enteramente de la totalidad comprendida en el concepto de los cuatro puntos cardinales, sin embargo, el uso simbólico de este número con frecuencia se refiere sólo a la plenitud, sin ninguna otra connotación direccional, como expresa un poema de amor en el que se dice que la mano debía ser besada cuatro veces [17]. El principio opera del mismo modo en el arte figurativo. En los libros del mundo inferior, con frecuencia se encuentran cuatro formas de un determinado dios o grupos de cuatro divinidades y de este modo se representan en viñetas en los papiros y las decoraciones de las tumbas reales. Así, el dios Osiris se representa de cuatro formas en la sección sexta del Amduat; y en la hora octava del Libro de las Puertas, el antiguo dios de la tierra Ta-tenen se muestra con la forma de cuatro carneros, idénticos a excepción de sus coronas, con las apelaciones «forma una», «forma dos», «forma tres» y «forma cuatro». Las distintas «horas» del mundo inferior también están habitadas por muchos gru-

pos de tres o cuatro dioses y mientras que los miembros de las tríadas se distinguían unos de otros en las obras figurativas, las divinidades que se encuentran en grupos de cuatro con frecuencia están indiferenciadas, lo que muestra su naturaleza puramente «genérica».

Otros números simbólicos

Siete. Uno de los números simbólicos más importantes, el siete, es, sin embargo, difícil de definir en términos de un significado específico, aunque con frecuencia parece haber estado asociado con los conceptos de perfección y efectividad. Concebido como la suma de tres y cuatro, pudo haberse creído que encarnaba la significación combinada de estos dos números, pluralidad, plenitud y totalidad. El número siete está frecuentemente relacionado de distintas maneras con las divinidades. Del dios sol Ra se decía que tenía siete *bas* o almas, y muchas otras divinidades se consideraban ser «séptuplos» o que tenían siete formas. Las varias manifestaciones de Hathor, a la que se adoraba en varios lugares, con frecuencia se consolidaron en un grupo de siete mucho más manejable e integral, pero el hecho de que existieran diferentes grupos de Hathor —que constaba de diversas diosas— muestra que ese séptuplo agrupado era simbólicamente más importante que las divinidades específicas que incluía. El número aparece también en grupos de diferentes divinidades que habían sido congregadas. El grupo de dioses que se veneraba en Abidos comprendía siete dioses, y este número con frecuencia se relaciona con Osiris, el gran dios de esa región. En una festividad en honor del dios, por ejemplo, se embalsamaba un modelo de Osiris y se guardaba durante siete días antes de ser enterrado, como afirmaba el mito que el dios estuvo durante siete días en el vientre de su madre, Nut, antes de que le diera a luz.

El siete fue también un número de gran potencia en la magia egipcia [18], y con frecuencia se encuentran encantamientos, como los de los siete nudos mágicos que se ataban para aliviar dolores de cabeza y otros problemas de salud, o los siete óleos sagrados que se utilizaban para el embalsamamiento. También en la mitología, el siete es importante por el mismo motivo. En un mito de Isis, siete escorpiones escoltan a la diosa a fin de otorgarle la máxima protección mágica. Se decía que Neith concluyó su obra de creación a través de siete afirmaciones, y las siete risas de la creadora se mencionan en textos mágicos tardíos.

Los múltiplos de siete son también muy comunes. De acuerdo con el mito, el cuerpo de Osiris fue troceado por Seth en catorce partes,

quizá basado en los días de la luna menguante, pero también, como un múltiplo de siete, lo que quizá represente siete partes para el Alto Egipto y siete para el Bajo. El Libro de los Muertos proporciona conjuros para que se repitan cuando el fallecido atraviese las puertas de la Casa de Osiris de las que normalmente hay veintiuna, aunque en un papiro aparecen siete [19], mostrando así la relación con el número base. Tampoco es probablemente fortuito que el número de los cuarenta y dos jueces que se sentaban en el tribunal del más allá para juzgar al fallecido fuera un múltiplo de siete; ni que aunque en los tiempos del Reino Antiguo los nomos o las provincias administrativas del país fueran 38 o 39 y que en periodos posteriores de la historia egipcia estos distritos llegaran a ser 42; ni que el primitivo escritor cristiano Clemente de Alejandría (siglo II d.C.) afirmara que los egipcios tenían 42 libros sagrados en su cultura. Tales usos del número recalcan su aplicación simbólica en muchos contextos.

Casi todos, si no todos los demás números que se encuentran en el arte y la cultura egipcias con significado simbólico, son múltiplos o sumas de los números dos, tres, cuatro y siete. Normalmente, estos múltiplos simplemente incrementan o intensifican el significado del número básico, aunque en algunos casos es posible que nuevos significados se relacionen con el número mayor.

Ocho. Como el doble de cuatro (totalidad), y por lo tanto intensificado, el ocho parece que se usaba simbólicamente en algunos casos, como cuando el dios Shu creó ocho divinidades *heh* para ayudar a sostener las piernas de la diosa Nut en su faceta de gran vaca celestial. El número aparece con frecuencia en relación con Hermópolis, la «Ciudad de los Ocho» donde la «ogdóada» de ocho divinidades, que encabezaba el dios Thot, era venerada. Sin embargo, el uso figurativo del número es relativamente poco frecuente.

Nueve. Como el tres (pluralidad) multiplicado por sí mismo, el número nueve representaba el concepto de número muy grande y, de esta forma, se utilizaba en varios contextos. De manera más normal, el número aparece en conjunción con las enéadas o grupos de nueve dioses. La así llamada enéada de Heliópolis (aunque no estaba limitada a ese lugar) fue el grupo que se citaba con más frecuencia y consistía en el creador Atum y las dos primeras generaciones de dioses que le siguieron: primero Shu, Tefnut, Geb y Nut; luego Osiris, Isis, Seth y Neftis. Aunque los miembros de dichas enéadas se especificaban con frecuencia, el número realmente representa un grupo general que abarca todo. Los nueve dioses que están delante de Osiris en la hora sexta del mundo inferior representan así el papel de esa divinidad sobre todos los dioses del mundo inferior, igual que los «nueve

arcos» simbolizan a todos los enemigos tradicionales de Egipto. De manera parecida, las referencias a seres como «espíritus de nueve codos de altura»[20] simplemente ponen de manifiesto el gran número expresado, en este caso, su gran talla.

Diez. Este número estaba especialmente conectado con la medición del espacio y del tiempo. Como se ha observado antes, el mes egipcio consistía en tres periodos de diez días y una generación se consideraba que tenía 30 años, exactamente como el primer jubileo del rey o festividad *sed* que tenía lugar después del mismo periodo de tiempo —todo reflejando el plural ((3) de este número. Otros múltiplos de diez, frecuentemente muestran la misma clase de significación temporal directa o indirecta. La duración ideal de una vida, si bien rara vez o nunca se conseguía, era de 110 años, quizá 10 × 10 más otros diez por añadidura. De acuerdo con Plutarco, el 60 estaba asociado simbólicamente con el cocodrilo, dado que estas criaturas «ponen 60 huevos y los incuban durante el mismo número de días y aquellos cocodrilos que viven más tiempo viven ese número de años». Aunque sin duda destila sabiduría popular de la más sospechosa, la importancia de este múltiplo de diez es evidente. De acuerdo con el mismo autor, el número 60 era de hecho, «la medida más importante para las personas que se interesan en los cuerpos celestes»[21]. En la planificación de la arquitectura y de los espacios, los egipcios también preferían las medidas que eran múltiplos de diez y ya se ha señalado, por ejemplo, que la gran sala hipóstila en el templo de Karnak medía casi exactamente 200 × 100 codos.

Doce. Aunque el doce podía tener una significación temporal en relación con las horas del día y de la noche (fig. 102), como un múltiplo del tres y del cuatro, el doce también podía conllevar el significado combinado de esos números menores. Se dan relativamente pocos grupos de doce, no obstante, hay un ejemplo con cuatro grupos de tres dioses con las cabezas de ibis, chacal, halcón y fénix que representaban a los «antepasados reales» de las ciudades de Hermópolis, Nekhen, Pe y Heliópolis, respectivamente. Estas divinidades algunas veces se encuentran en las viñetas que acompañan a los capítulos 107 y 111-116 del Libro de los Muertos, pero con frecuencia sólo alguno de ellos y no los doce se representan.

Infinidad. Aunque los egipcios no tenían el concepto matemático de infinidad tal y como lo conocemos, su literatura y sus inscripciones hacen frecuente referencia a los «millones de años» que eran el regalo de los dioses. El capítulo 62 del Libro de los Muertos afirma «... se me ha dado la eternidad sin límites, porque yo soy el que heredó la eternidad, a quien se le ha dado la duración eterna». Expresiones

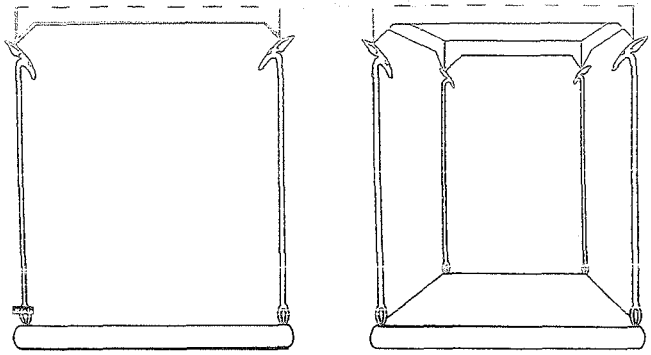
como ésta muestran la importancia simbólica de la «eternidad» y la figura del dios Heh que representaba a los «millones» se incorpora frecuentemente a obras figurativas de la dinastía XVIII que representan visualmente el mismo tema.

La extensión de los números

Uno de los principios más importantes para el entendimiento del simbolismo numérico de las obras figurativas egipcias es el de la extensión de los números. Esto se refiere al hecho de que en obras de arte bidimensionales dos objetos o figuras se representan allí donde están implicadas cuatro, aparecen tres donde se pretenden seis o nueve, etc. De este modo, el número que se representa en realidad debe «extenderse» mentalmente con el fin de entender de forma adecuada su significado en la composición en la que aparece.

Un ejemplo común de este principio donde dos representan a cuatro se encuentra en el par de cetros *was* que se utilizaban para representar los pilares del firmamento y que aparecen levantados sobre el *ta* o jeroglífico de la tierra, soportando el *pet* o el jeroglífico para el firmamento. Este grupo se utilizaba con frecuencia como un marco (fig. 86, 87) situado a los lados de los relieves en los templos, emplazando así simbólicamente a las composiciones en un escenario cósmico. Sin embargo, debido a que estas representaciones son bidimensionales, se proporciona una visión abreviada de varios elementos. Lo mismo que el jeroglífico de firmamento debe realmente haber sido concebido a partir de una vista frontal o lateral del palio que representa el firmamento, los cuatro cetros *was* serían, por supuesto, necesarios para soportar este palio en cada esquina. No hay duda, de hecho, que así es como los egipcios visualizaban el mundo, y algunas representaciones muestran cuatro pilares para soportar el firmamento. Así pues, los dos cetros que normalmente se representan como elemento para enmarcar, realmente equivalen a cuatro y deben entenderse de esta manera.

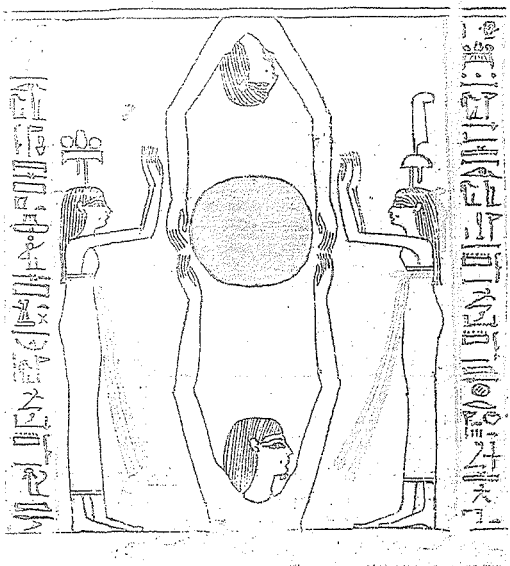
Del mismo modo, con frecuencia se representa a dos danzantes allá donde participaban cuatro individuos en ciertas danzas funerarias. De manera parecida, en un estudio clásico sobre la purificación ritual del rey, sir Alan Gardiner demostró que los dos dioses que normalmente se representaban llevando a cabo el acto mismo de la purificación —Horus y Thoth (fig. 124)— en realidad simbolizaban los cuatro dioses de los puntos cardinales, Horus, Seth, Thoth y Anti, quienes transferían al rey una parte de su poder como divinidades de



86, 87.
El marco que soporta al cielo, la tierra y el firmamento y que se coloca alrededor de muchas imágenes (86). Extensión tridimensional que muestra la forma real del cosmos representado por dicho marco (87).

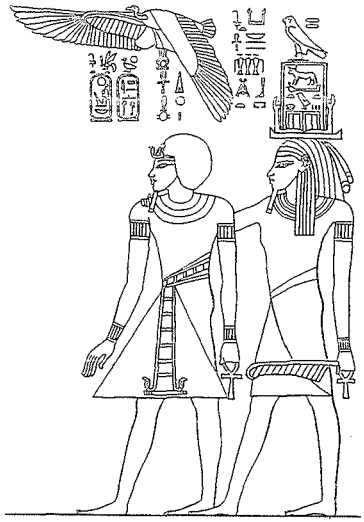
las cuatro regiones del mundo[22]. Las representaciones privadas de purificaciones funerarias (que eran paralelas simbólicamente) realmente muestran a cuatro sacerdotes efectuando el rito, pero las representaciones reales de este ritual casi siempre incorporan tan sólo dos de las divinidades, quizá por motivos de simetría y de equilibrio figurativo. Cualquiera que fuera la razón, una vez más vemos a dos representando a cuatro y de ese modo lleva la connotación del número extendido, aunque el uso de las dos divinidades, Horus y Thoth (en paralelo al uso normal de Horus y Seth), pudo tener también connotaciones del dualismo del Alto y el Bajo Egipto.

Extensiones parecidas pueden darse con todos los números «base» del simbolismo egipcio. Una figura sola se puede llamar «enéada» y así representar a nueve, mientras que está acentuando el aspecto de unidad que uno implica; tres arcos se pueden pintar para los «nueve arcos» hostiles que simbolizan a los enemigos de Egipto (fig. 69), y aun así representan la pluralidad de tres; o bien cuatro dioses se pueden utilizar para representar a un grupo de doce, mientras que aún sugieren la totalidad de cuatro, y así sucesivamente. En cada caso, el número menor comprende al número mayor que está implícito, pero también puede tener el significado del propio número menor.



88. *La dualidad en la naturaleza: el este y el oeste con las divinidades del cielo y de la tierra. Papiro ilustrado (detalle), dinastía XIX. Museo Egipcio, El Cairo.*

La naturaleza presentaba muchos aspectos de dualismo para los antiguos egipcios, la orientación norte-sur del Nilo y el trayecto este-oeste del sol son dos de los más importantes. En esta viñeta divinidades personificadas representan al este y al oeste adorando al sol que se eleva por los brazos de una divinidad que representa a la tierra y es recibida por otra divinidad que representa a los cielos. En el mundo egipcio, dicotomías como éstas se refuerzan entre sí y sugieren aún otros aspectos de dualismo.

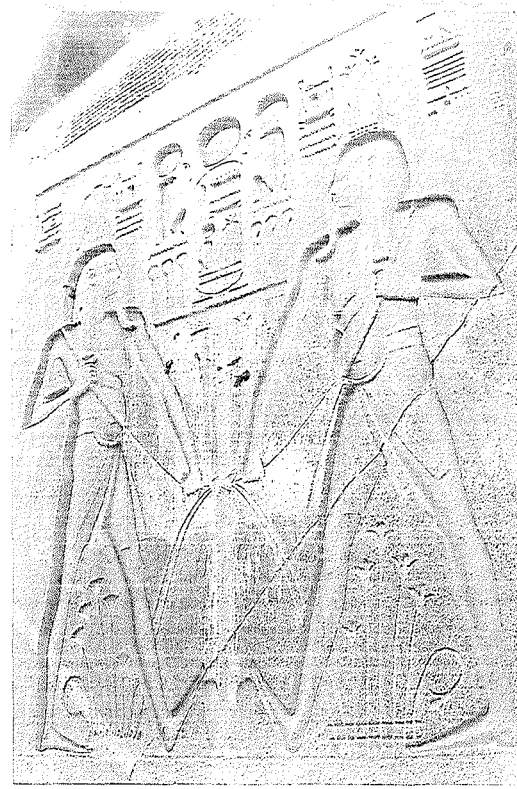


89. *Amenhotep III y el* ka *real. Tumba de Amenhotep III, dinastía XVIII. Valle de los Reyes occidental, Tebas.*

El dualismo subyacente que se halla en el pensamiento egipcio antiguo encuentra constante expresión en muchos aspectos del arte de esta cultura. Una de las dicotomías más básicas, la relacionada con lo físico y lo espiritual, se manifiesta en representaciones de los dioses egipcios en un escenario terrenal. El *ka*, o doble espiritual de los individuos, algunas veces aparece también acompañado por el cuerpo físico en el momento del nacimiento y de la muerte, cuando los aspectos físicos y espirituales de la persona se representan por separado.

90. *(Derecha) Motivo sobre la unificación. Trono de un coloso de Ramsés II (detalle), dinastía XIX. Templo de Luxor.*

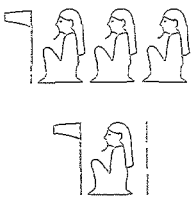
El dualismo que se observaba en la naturaleza y que se impuso por los egipcios sobre muchos aspectos de su cultura, explica la dualidad regional del «Alto» (sur) y «Bajo» (norte) Egipto, lo que parece haberse basado tanto en consideraciones filosóficas como en realidades políticas o geográficas. Esta dualidad se expresó en muchos emblemas diferentes que se utilizaron para simbolizar las dos mitades del país y en el *sema-tawy* o la «unión de las dos tierras», motivo que mostraba figuras del norte y del sur atando juntas las plantas heráldicas de las dos regiones.



91. *(Izquierda) Tutmosis III arrodillado con dos vasos nu. Deir el-Medina (Tebas), dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Es la unidad más que la diversidad lo que normalmente se enfatiza en muchos de los dualismos que pueden observarse en el arte egipcio, como puede verse en concreto en los ejemplos anteriores. No obstante, algunas veces esta idea está más sutilmente expresada, como cuando el rey presenta dos vasos idénticos de agua, leche o vino como una ofrenda a los dioses. Muchos gobernantes egipcios fueron retratados de esta manera en la realización de un ritual que simbolizaba tanto la ofrenda de las Dos Tierras como a sus productos.

Tres: el número de la pluralidad

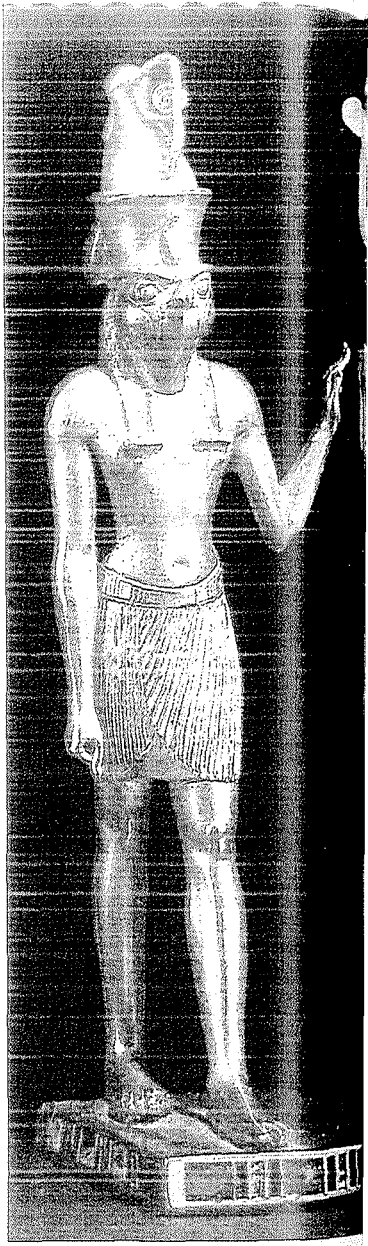


92. *(Izquierda) Pluralidad en el lenguaje egipcio: la utilización de indicadores triples.*

Más que cualquier otra cosa, el tres era el número que se asociaba al concepto de pluralidad. En la escritura jeroglífica, las palabras en plural estaban normalmente seguidas de un grupo de tres signos indicadores a través de los cuales se designaba la pluralidad. En la palabra para «dioses» (*netcher*) que aquí se muestra, se pueden ver dos formas de indicadores de plural. El primer ejemplo muestra el signo con forma de bandera para dios seguido de tres determinativos para dios, y el segundo muestra el determinativo para dios seguido de tres trazos cortos.

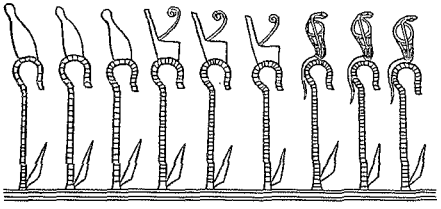
93. *(Arriba) Pluralidad y unidad: tres formas del dios sol. Tumba de Seti II, dinastía XIX. Valle de los Reyes, Tebas.*

El concepto de pluralidad puede también estar vinculado al de unidad. Por ejemplo, el arte egipcio con frecuencia describe tres formas de la divinidad solar reunidas, el escarabeo que representa al dios Khepri del sol de la mañana, el disco solar que representa a Ra como el sol durante el día y el dios con cabeza de carnero Atum como el sol del atardecer. De una manera parecida, de Amón, Ra y Ptah se decía que eran el alma, la cara y el cuerpo del sol.



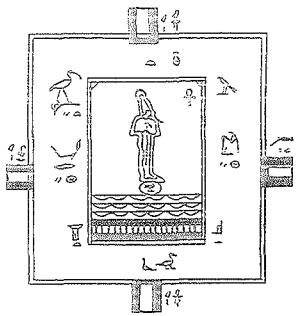
94. *(Izquierda) La tríada divina: ornamento con Osiris, Isis y Horus. Dinastía XXII. Museo del Louvre, París.*

La unidad que se expresa por el número tres también se puede ver en muchas familias divinas que la teología egipcia construyó a base de un dios, su esposa y su hijo. Algunas veces, de forma distintiva, divinidades dispares eran reunidas para construir dichos grupos, aunque por otro lado fueran teológicamente atractivas y así se extendieran ampliamente. La familia divina de Osiris, Isis y Horus fue muy popular y durante la mayor parte de la historia tardía egipcia, enormemente venerada. La tríada tebana de Amón, Mut y Khonsu también revistió gran importancia durante el Reino Nuevo, como lo fueron otras más destacadas a nivel local, como es el caso de la familia de Ptah, Sakhmet y Nefertem que se adoraba en Menfis.



95. *(Arriba) Tercera capilla de Tutankhamón (detalle). Valle de los Reyes, Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

En la interrelación del tres y de sus múltiplos naturales, seis, nueve y doce, se puede ver que estos números mayores con frecuencia se descomponen en obras figurativas en grupos de tres, el número que guarda el significado básico de la pluralidad. Esto está claro en esta representación de nueve cuchillos que portan báculos o cetros y que procede del capítulo sexto del Libro de lo que Está en el Mundo Inferior. Estos báculos divinos están rematados, de izquierda a derecha, por tres coronas blancas del Alto Egipto, tres coronas rojas del Bajo Egipto y tres serpientes que frecuentemente se relacionaban con las coronas reales. Los grupos de divinidades y de otras figuras se pueden dividir en grupos de tres de una manera similar.

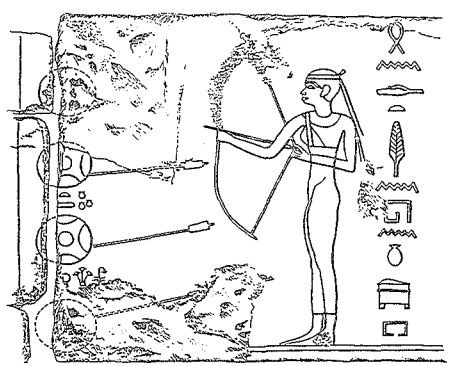


96. *(Arriba) Figura de Osiris dentro del scriptorium de un templo. Papiro Salt 825. Periodo Ptolemaico. Museo Británico, Londres.*

El número cuatro estaba relacionado principalmente con los conceptos de totalidad o universalidad a través de su relación con los cuatro puntos cardinales. Las cuatro direcciones están descritas en esta representación del dios Osiris que aparece de pie sobre nueve arcos (véase fig. 101) dentro de los confines del scriptorium de un templo. La estructura tiene cuatro entradas, cada una orientada hacia uno de los cuatro puntos cardinales y etiquetadas con las anotaciones jeroglíficas norte, sur, este y oeste. También están escritos los nombres de cuatro divinidades en cada esquina.

97. *(Abajo) Adoradora divina disparando a cuatro dianas. Edificio de Taharqa, Karnak, dinastía XXV.*

Esta escena describe parte de una ceremonia, conocida como los «ritos de protección», en la cual el rey y una sacerdotisa efectúan acciones dirigidas a proteger mágicamente el cenotafio del dios Osiris. Los textos relacionados con la representación exponen cómo la devota disparaba cuatro flechas hacia cuatro dianas que simbolizaban tanto los cuatro puntos cardinales como los principales pueblos extranjeros que estaban bajo el gobierno egipcio en aquellas direcciones. Estos cuatro grupos étnicos están representados en muchos otros contextos mostrando su destrucción o sojuzgamiento.

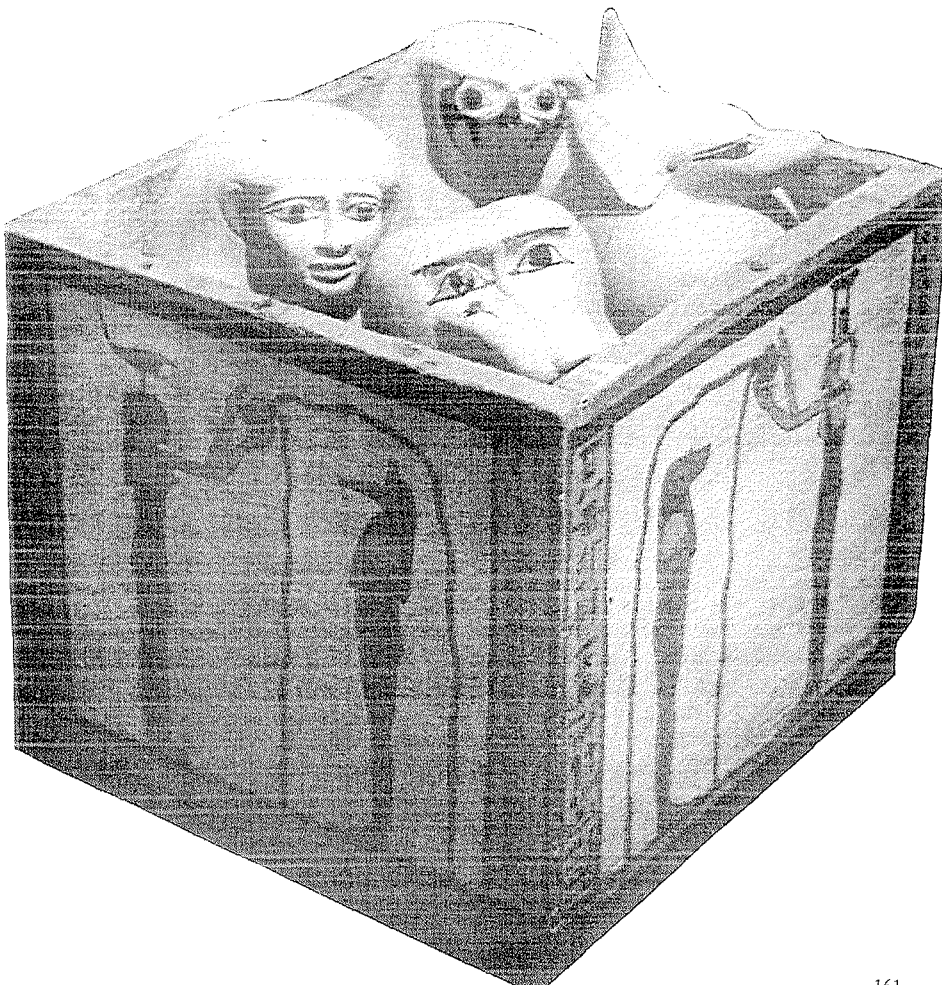


98. *(Izquierda) Ritual de la conducción de los cuatro terneros. Templo de Luxor (detalle), dinastía XVIII.*

El número cuatro muchas veces puede utilizarse sin una referencia directa a los puntos cardinales y en muchos ejemplos ese número simplemente significa el concepto de plenitud. El rito de la conducción de los terneros, por ejemplo, que se representa en varios templos del Reino Nuevo, muestra al rey conduciendo cuatro terneros (especificados como rojo, negro, blanco y moteado) ante la estatua de una divinidad. Cada ternero representaba una clase de coloración natural presente en el ganado y por eso significa la totalidad o la plenitud de la acción que ellos efectúan.

99. *Vasos canopos en un cofre decorado. Deir el-Bahri (hecho por Pady-imenet, sacerdote de Montu), dinastía XXII. Museo de Luxor.*

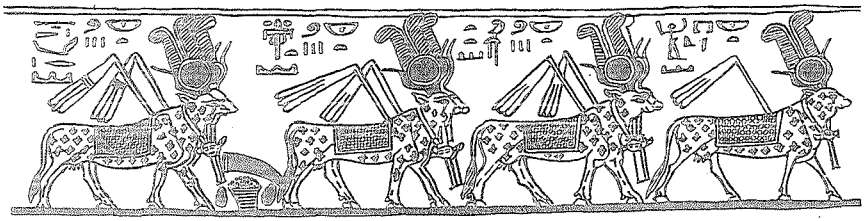
Varias divinidades se representan en cuatro formas o en grupos de cuatro, y los genios o dioses menores que se conocen como los cuatro hijos de Horus (o de Osiris), los cuales guardaban los órganos internos momificados del fallecido, representan este tipo de grupo. Estas divinidades —Imseti, con cabeza humana, Qebehsenuef con cabeza de halcón, Duamutef con cabeza de chacal y Hapi con cabeza de mono— estaban asimismo protegidas por las cuatro diosas Isis, Neftis, Neith y Selket. Las cuatro diosas están representadas en los lados de este cofre canópico con los hijos de Horus, a quien ellas guardaban.



Otros números simbólicos

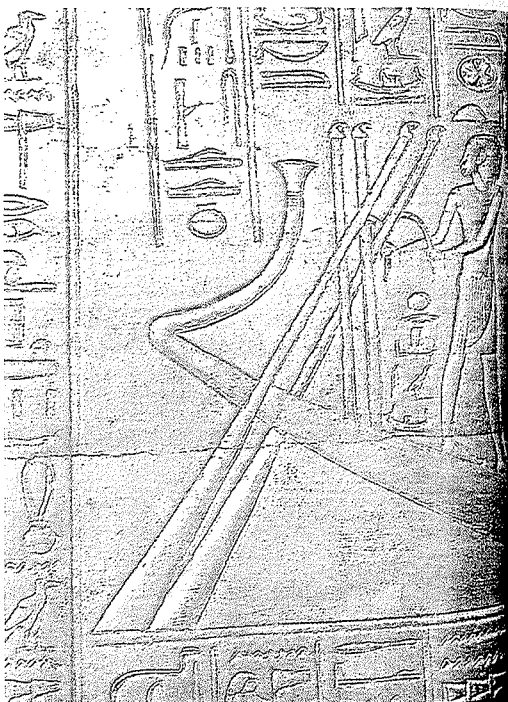
100. *Las siete vacas divinas. Papiro de Nestanebettawy (detalle), dinastía XXI. Museo Egipcio, El Cairo.*

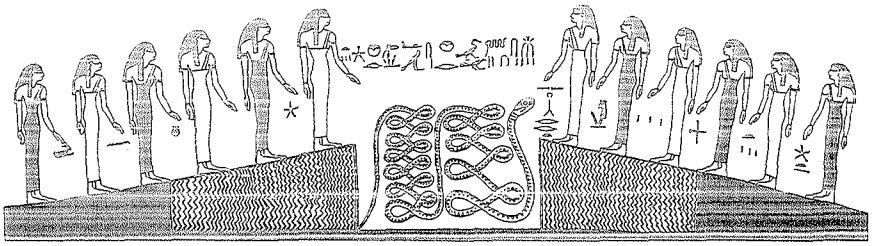
Siete. Aunque con frecuencia en el arte egipcio se encuentran grupos de seis y ocho —simples múltiplos de los números simbólicos tres y cuatro—, ningún número es tan importante simbólicamente como el siete, la suma de tres y cuatro. De hecho, el número siete a menudo parece que transmite los significados de estos números, como la pluralidad, plenitud y universalidad, y se encuentra en una amplia gama de contextos. Las siete vacas que aquí se ven, por ejemplo, normalmente aparecen en escenas funerarias ilustrando el capítulo 148 del Libro de los Muertos. En este texto, junto al toro acompañante, las siete vacas parecen representar a los poderes sustentantes del universo. De varias divinidades, como de Hathor y Maat, se decía que eran «séptuplo» o que tenían siete *bas* o manifestaciones, igual que el dios Ra.



101. *(Derecha) Divinidades en la barca divina (tercera capilla de Tuntankhamón). Valle de los Reyes, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

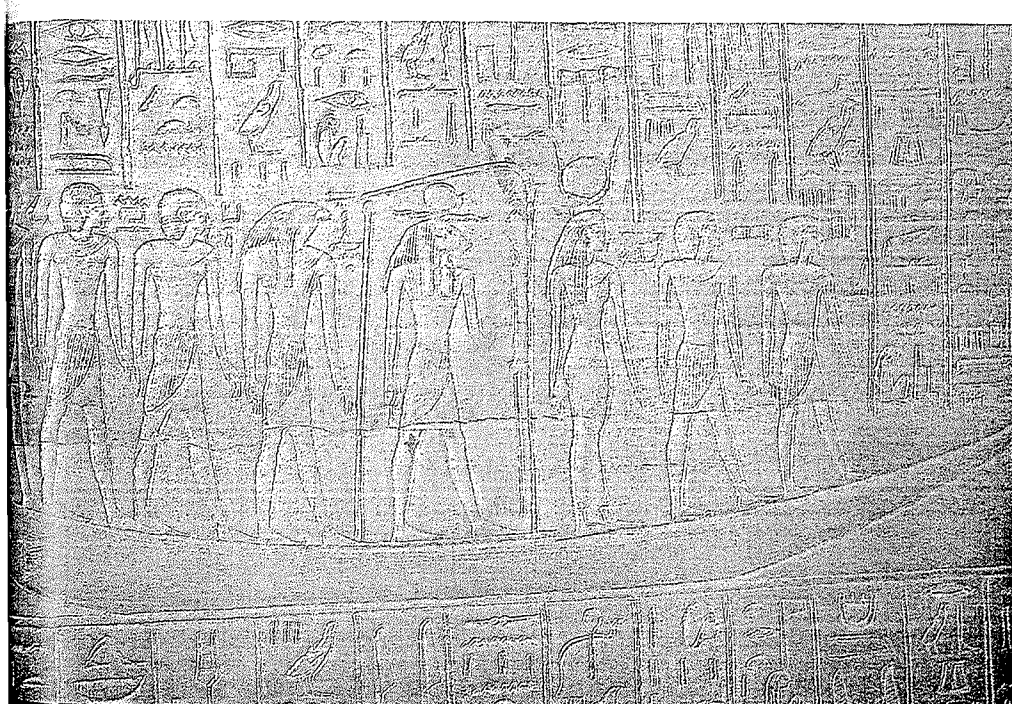
Nueve. Como múltiplo de tres por tres, el número nueve representaba una pluralidad de plurales y así la pluralidad máxima en sí misma. De este modo, el nueve puede representar un número muy grande o incluso «todo lo posible». Enéadas de nueve divinidades —tales como el grupo que se representa en esta barca divina— puede de esta manera representar a todos los dioses. En este caso, la figura del fallecido y divinizado Tutankhamón está incluida junto a varias de las divinidades principales. De manera parecida, el dios Osiris aparece algunas veces acompañado por nueve figuras que representan a las muchas divinidades subordinadas que le atienden. Así también los llamados «Nueve Arcos», o grupos étnicos que se encuentran bajo los pies del rey en las bases de las estatuas y de los tronos y en otros lugares, representaban a todos los enemigos tradicionales de Egipto.

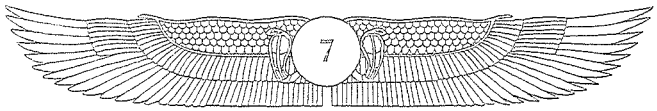




102. *Diosas de las horas de la noche. Tumba de Ramsés I, dinastía XIX. Valle de los Reyes, Tebas.*

Doce. El número doce a menudo lleva la connotación de plenitud; debió haberse visto como un múltiplo de tres y de cuatro, y de ahí una «culminación de la pluralidad» o una «pluralidad de lo completo». Naturalmente, el número también estuvo asociado a las doce horas del día y de la noche. La escena que aquí se ilustra muestra a las doce diosas de las horas de la noche tal y como se representan en el texto del tercer capítulo del funerario Libro de las Puertas. Las diosas están sobre triángulos divididos en áreas dibujadas como firmes y con ondas, que significaban la tierra y el agua del más allá. Entre ellas, una serpiente monstruosa (en algunas escenas representada con doce vueltas) que personifica a las oscuras fuerzas del caos y el no ser que amenaza al trayecto del sol a través del mundo inferior y que debe ser vencida cada noche.





7

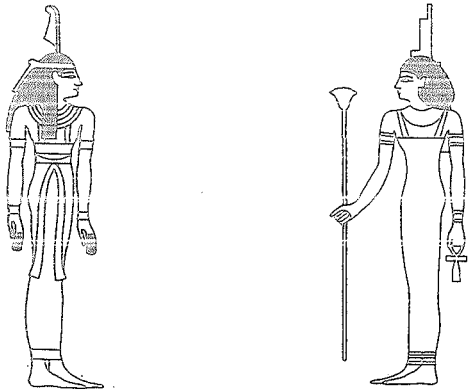
PALABRAS COMO MAGIA, PALABRAS COMO ARTE *el simbolismo de los* JEROGLÍFICOS

«Tráeme un cuenco con agua y una paleta del equipo de escribir de Thot y los misterios que están dentro de ellos.»

Libro de los Muertos, capítulo 94

La escritura yace en lo más profundo del corazón de la civilización del antiguo Egipto y pocos aspectos de esa sociedad parecen más característicamente egipcios. Desde su desarrollo en algún momento anterior al 3000 a.C. hasta su utilización más tardía conocida hacia finales del siglo IV d.C., la escritura jeroglífica fue utilizada por los egipcios durante casi tres milenios y medio. Finalmente, los alfabetos griego y latino la sustituyeron y la habilidad para leer las viejas inscripciones desapareció por completo —permaneciendo perdida en torno a 1.400 años hasta que el significado de los signos se reveló a través de los esfuerzos de los estudiosos modernos—. Durante el transcurso de los siglos, los signos jeroglíficos que los exploradores y viajeros vieron y copiaron se creía que eran puramente simbólicos por naturaleza —una misteriosa escritura a base de dibujos que contenía secretos místicos o espirituales de una era olvidada— e incluso tan tarde como al principio del siglo XIX muchos hombres eminentemente instruidos intentaron ver los más absurdos significados simbólicos en los antiguos signos.

Hasta que Jean François Champollion y sus inmediatos sucesores a principios del siglo XIX no descubrieron la verdadera naturaleza de la escritura egipcia, con sus aspectos fonéticos absolutamente esenciales, el verdadero sentido de las inscripciones no empezó a recuperarse. Aun así es bastante irónico, como veremos en este capítulo, que sólo con el conocimiento obtenido en la era de la moderna egiptología hemos llegado a darnos cuenta de que los egipcios utilizaron con frecuencia sus signos jeroglíficos de manera simbólica en ciertos con-



103.
La diosa Maat se identifica por la pluma que lleva; Isis, por el jeroglífico para «trono» sobre su cabeza.

textos, y especialmente en la realización de sus obras de arte. Pero para comprender la extensión mágica y simbólica de los egipcios en la utilización de su escritura, primero debemos entender algo de los orígenes de la escritura jeroglífica y de la manera en la que la veían los propios egipcios.

Las palabras vivientes de los dioses y de los reyes

Las más antiguas inscripciones que sobrevivieron del periodo formativo de la historia egipcia, indican que el nacimiento de la escritura jeroglífica egipcia estaba relacionado y muy probablemente desarrollado por el personal administrativo de la corte real[1]. Al menos, atendiendo a la verdad, la mayoría de la evidencia de las inscripciones que han sobrevivido representan actividades rituales y ceremoniales efectuadas por el rey. Debido a que estas actividades reales a menudo se plasmaron en representaciones oficiales con «cartelas» escritas sumariamente, hubo desde los primeros tiempos una interacción importante en la cultura egipcia entre la función de la escritura y la utilización de obras de arte figurativas, una interacción que en breve examinaremos.

Durante toda su historia, los propios egipcios atribuían el origen de su sistema de escritura a los dioses. Esta fuente divina se aprecia en el mismísimo nombre que se dio a la escritura: *medu netcher*, «las palabras del dios» o «palabras divinas». Este significado se con-

servó en la palabra *jeroglíficos* («escritura sagrada») que los griegos dieron más tarde a las inscripciones egipcias. Pero la caracterización egipcia de sus escritos jeroglíficos va más allá de lo que nosotros podríamos asumir despreocupadamente. Los jeroglíficos no sólo imponían una medida de respeto como un sistema de comunicación fijado desde la divinidad, sino que en muchos casos se trataban virtualmente como objetos vivientes o entidades dotadas en sí mismas de poder divino.

Los signos también podían utilizarse para representar a los numerosos dioses y diosas a quienes se identificaba principalmente por los jeroglíficos que llevaban sobre sus cabezas. Eran, generalmente, divinidades que aparecían en parejas o en grupos mayores sin atributos distintivos. Así, de la misma manera que Isis se representaba con el jeroglífico usado para «trono» sobre su cabeza y la diosa Maat se caracterizaba del mismo modo por la pluma que se utilizaba para escribir su nombre (fig. 103), la figura de una divinidad menos conocida se representó sobre la tercera capilla dorada de Tutankhamón con los signos identificativos para pan y cerveza sobre su cabeza (fig. 112). Pero estos signos representan mucho más que simples etiquetas y funcionaban en muchos casos como signos emblemáticos encarnando la verdadera naturaleza de los dioses.

Sobre todo, la escritura jeroglífica estaba asociada con Thoth, el dios de la sabiduría con cabeza de ibis que se consideraba como la divinidad patrona del arte de la escritura. Se ha sugerido incluso que el sistema jeroglífico realmente pudo haberse originado con la administración del templo del culto de este particular dios, aunque esta especulación carece de cualquier clase de prueba[2]. Lo que sí es cierto es la frecuente asociación de Thoth con la escritura jeroglífica y de la aparición del dios a lo largo de la historia de Egipto en muchas escenas figurativas allá donde se representa la escritura. Por ejemplo, un relieve procedente del templo de Ramsés II en Abidos (fig. 111), presenta al dios entronizado, asiendo una paleta alargada de escriba en su mano izquierda. En su mano derecha sujeta una caña con la que escribe la inscripción que aparece incisa delante de él. El propio Ramsés aparece asistiendo al dios asiendo un recipiente de agua, mientras también sostiene un estilizado equipo de escriba con la forma exacta del jeroglífico para estos objetos. Que los propios reyes se hayan representado a sí mismos en dichas composiciones o como escribas sentados diligentemente ocupados en el acto de leer o escribir, subraya la importancia —tanto real como simbólica— de las palabras de los dioses en la sociedad egipcia.

Aunque desde una fecha temprana se desarrolló una escritura en cursiva con pincel y tinta para agilizar el proceso de escribir, el sistema de tallar y pintar jeroglíficos cuidadosamente que se utilizó tanto en contextos monumentales como ornamentales, se mantuvo a lo largo de la historia egipcia. Muchas de estas inscripciones son obras de arte en sí mismas, como se puede ver en los magníficos ejemplos tallados sobre los muros y columnas de caliza de la reconstruida capilla para la barca divina del Reino Medio y perteneciente a Sesostris I (1971-1926 a.C.), en el templo de Amón en Karnak. Los jeroglíficos que aparecen en este monumento, y en muchos otros, incluyen detalladas representaciones naturalistas de animales, aves y seres humanos, tallados de acuerdo con una tradición de realismo que era ya antigua en la época de Sesostris. Este intenso realismo bien pudo haber contribuido en no pequeña medida a la actitud egipcia de reverencia hacia su sistema de escritura, ya que los jeroglíficos se consideraban como poseídos por su propia vida mágica, un hecho que quizá se ve en la tumba de la dinastía IV de Itet en Meidum, en una inscripción en la que el dueño de la tumba parece hablar de las representaciones y signos de su monumento funerario como sus «dioses»[3]. La potencia mágica que se asociaba a los signos puede verse en el modo en el que los jeroglíficos que representaban a criaturas hostiles o peligrosas a menudo se dibujaban de manera incompleta o mutiladas a propósito, con el fin de hacerlos inofensivos (fig. 113). Particularmente, los animales peligrosos se podían también dibujar como si estuvieran traspasados por cuchillos o lanzas en la cabeza o la espalda. Algunas veces estaban mutilados pájaros o animales no amenazadores, probablemente para disuadirles de consumir mágicamente las ofrendas dejadas para el difunto o de interferir de alguna manera con el entorno del más allá. Con todo, es posible que sea la potencia mágica de un ser «vivo» la que esté siendo abrogada en estos signos mutilados, simplemente porque el jeroglífico de un ser vivo se consideraba por los egipcios como si estuviera mágicamente vivo. Así, el torso y las piernas de los jeroglíficos de figuras humanas algunas veces se omiten dejando sólo la cabeza, los hombros y los brazos intactos con el fin de mostrar el sentido del jeroglífico en cuestión[4].

En resumen, los signos jeroglíficos fueron poderes en sí mismos con los que había que contar. De hecho, los jeroglíficos egipcios trascendieron con mucho la consideración de simple sistema de comunicación, y fueron considerados como entidades simbólicas que podían funcionar mágicamente, no sólo en los textos escritos, sino también en muchos aspectos que todavía hoy consideramos representaciones artísticas.

No fue coincidencia, por tanto, que los egipcios utilizaran la misma palabra para referirse tanto a su escritura jeroglífica como al dibujo en sus obras de arte y, a menudo, era el mismo escriba quien producía los dos. El conocido historiador de arte egipcio Cyril Aldred subrayó este hecho cuando escribió que «... una vez que un escriba había aprendido a dibujar la gama completa de... signos [jeroglíficos] con la destreza requerida, se había convertido *ipso facto* en un artista, ya que la composición de estas representaciones es la reunión de un número de ideografías con alguna interacción entre ellas»[5]. Esto es tan cierto en obras de arte tridimensionales como lo es para pinturas y dibujos. Como Champollion comprendió hace unos ciento setenta años, una estatua frecuentemente es «en realidad... solamente un glifo individual, un verdadero carácter de letra escrito»[6].

Este uso de los signos jeroglíficos en las pinturas y en las esculturas egipcias, algunas veces es meramente el resultado del seguimiento del artista de las formas aceptadas y familiares de las letras escritas, y puede no haber tenido ningún significado especial incorporado. En otros casos, sin embargo, jeroglíficos «incrustados» pueden conllevar una idea o mensaje específicos y los elementos jeroglíficos individuales de estas representaciones pueden reconocerse y «leerse» como los signos de una inscripción, si el significado que se pretende debe ser comprendido[7].

Los signos jeroglíficos pueden aparecer abiertamente en una obra de arte, en lo que podríamos llamar un nivel primario de representación, o pueden estar incluidos más sutilmente en un nivel secundario. En el nivel primario, los signos jeroglíficos están incorporados de forma bastante clara, esencialmente en sus formas normales escritas y las pinturas o las esculturas pueden estar compuestas casi enteramente de dichos signos. Esto puede verse en muchas obras egipcias de arte que no sólo representan a un individuo, sino que también deletrean su nombre con los jeroglíficos que se usan en la composición.

Esta técnica análoga al pasatiempo popularmente conocido como «jeroglífico» (o «rebus» en los países de habla inglesa) se considerará más adelante, pero un ejemplo de este principio puede verse en la conocida estatua de Ramsés II (fig. 104), en la que aparece el rey como un niño pequeño sentado con un dedo en su boca en la postura en la que siempre se presenta el jeroglífico para *mes* o niño. Sobre su cabeza el rey lleva un disco solar (*ra*) y con su mano izquierda sujeta una estilizada planta *su*. Así, la estatua no sólo representa físicamente al rey, sino que también deletrea su nombre personal, *Ra-mes-su* o Ram-

sés. La figura del dios Ra que está esculpida sobre la entrada del templo excavado en la roca en Abu Simbel, muestra otro de los nombres del rey de la misma manera. En esta representación, el dios sujeta en una mano un bastón con la forma del jeroglífico *user* o poder y una figura con la forma de la diosa Maat en la otra. Esto crea una composición plena de significado por derecho propio con Ra, que aparece controlando el «poder» y el «orden» (o la «verdad»), aunque la figura del dios y los objetos que sujeta también pueden ser «leídos» juntos como *User-maat-re,* el nombre de trono de Ramsés.

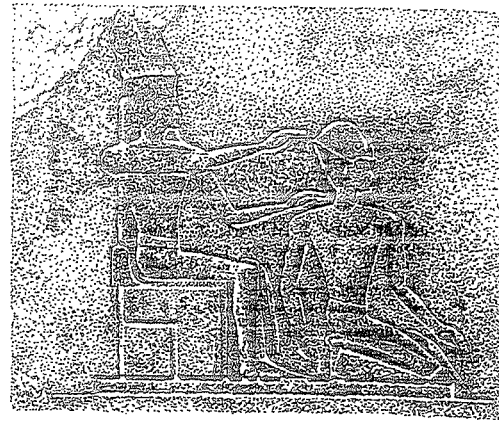
En el nivel secundario de representación, los objetos o la gente pueden deletrear un mensaje simbólico al ser representados de manera que sugieran la forma de algunos signos jeroglíficos. En muchas estatuas, la diosa Isis tiene a su hijo Horus o a su esposo Osiris ante ella formando con sus brazos el jeroglífico que significa «abrazar», y todas ellas son ejemplos de este nivel secundario de asociación, como lo son muchas representaciones que muestran a dioses haciendo con sus brazos la forma del jeroglífico para *ka* tras el rey (fig. 105), como leemos en uno de los Textos de las Pirámides: «Oh Atum, coloca tus brazos alrededor del rey... como los brazos de un símbolo *ka*»[8].

De un modo parecido, las alas de varios colgantes con buitres y discos solares alados están formados para sugerir el jeroglífico 𓊽 «firmamento» o «cielo», y la Estela de la Esfinge de Tutmosis IV (fig. 106) presenta dos imágenes de la esfinge reclinada con el disco solar entre ellas formando el jeroglífico *akhet* 𓇳. Alternativamente, el cartucho del rey que está colocado también entre las dos criaturas podría ser el intento de representar al sol en su forma jeroglífica.

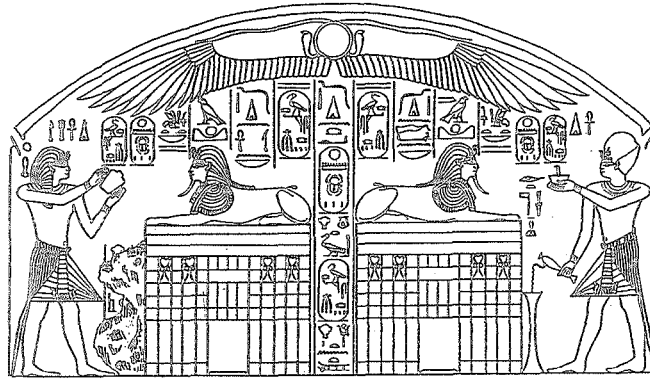
Las pinturas y las esculturas egipcias pueden así contener, o incluso estar compuestas en su totalidad de formas jeroglíficas y, la interacción entre la escritura y la representación pictórica era de la mayor importancia simbólica. De hecho, los signos jeroglíficos forman la verdadera base de la iconografía egipcia, a la que le competía la función de hacer afirmaciones simbólicas específicas por medios pictóricos más que escritos. Las formas jeroglíficas incrustadas o «codificadas» con frecuencia también interactúan en algún grado con los textos o inscripciones con las que están relacionadas, dado que el uso de formas jeroglíficas en el arte egipcio rara vez se da en completo aislamiento de la palabra escrita.

Algunas veces, la representación funciona de hecho como parte de un texto asociado. En las inscripciones funerarias del Reino Antiguo, el jeroglífico de un perro o chacal reclinado que representa al dios mortuorio Anubis, está algunas veces agrandado más allá de la escala del resto de jeroglíficos en la inscripción, hasta convertirse en una

104.
Interacción entre la palabra y la representación: estatua de Ramsés II como un niño solar, procedente de Tanis, dinastía XIX.



105.
Simbolismo jeroglífico: divinidad invistiendo al rey en su coronación, con los brazos extendidos con la forma del jeroglífico ka. *Detalle del obelisco caído de Tutmosis III, dinastía XVIII. Templo de Amón, Karnak.*



106.
Detalle de la Estela de la Esfinge de Tutmosis IV, Giza.

imagen de tamaño real del animal, aunque continúe su función con su sentido jeroglífico normal. En la fig. 107 vemos un ejemplo de esta práctica en un texto que comienza con la fórmula que normalmente se utiliza en dichas inscripciones, «Una ofrenda que el rey da, y que Anubis da frente a la capilla divina...», con la figura del chacal reclinado directamente sobre la segunda mitad de esta inscripción.

107, 108.
Representación como jeroglífico y jeroglífico como representación. La figura de Anubis en una inscripción funeraria (izquierda). El jeroglífico para mansión en una viñeta funeraria (derecha).

En otros casos, la interacción es meramente temática, con la forma del jeroglífico incrustada y conectada con el texto relacionado sólo de una manera general. Por ejemplo, varias viñetas en papiros funerarios del Reino Nuevo presentan al difunto de pie ante el jeroglífico *hut* , que significa «mansión», algunas veces con el signo para «gran» añadido a la representación para indicar «gran mansión», un epíteto que se utilizó en la capilla de la tumba (fig. 108). Aquí, el jeroglífico, escrito a gran tamaño, funciona como parte de la representación (en este caso, la tumba) ilustrando el tema del texto con el que aparece[9].

Un detallado estudio de la influencia de las formas figurativas en los textos funerarios es algo que está más allá del propósito de este capítulo, pero debería destacarse que la naturaleza gráfica de la escritura se explotó también de varias maneras en las inscripciones jeroglíficas. Dado que los jeroglíficos pueden escribirse de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, por ejemplo, los signos individuales se pueden girar, enfrentándose unos a otros al dibujar uno de ellos en la dirección opuesta al resto de la escritura en casos en donde este plan pudiera sugerir algún tipo de interacción entre las dos figuras, o ser importante simbólicamente por algún otro motivo. De esta manera, un texto jeroglífico puede estar revestido de información figurativa, del mismo modo que las representaciones pueden estar imbuidas de significado jeroglífico. Como ha demostrado el egiptólogo alemán Wolfgang Schenkel, en algunos casos, tales interacciones son verdaderos «despliegues de puro virtuosismo»[10], un hecho que no es menos cierto es el uso que hacen los egipcios de sus jeroglíficos en contextos figurativos.

Una escritura flexible. Distintos modos de transmitir conceptos

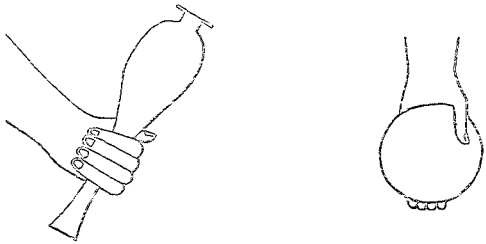
Debido a la naturaleza particularmente flexible del sistema de escritura jeroglífica, el uso simbólico de los jeroglíficos en obras de arte figurativas se puede dar de varias maneras. Los signos jeroglíficos esencialmente llevan información de dos tipos, sonidos que se pueden usar para escribir palabras fonéticamente e imágenes visuales que se pueden utilizar para retratar objetos e ideas pictóricamente. El jeroglífico que representa a una hoja de junco , por ejemplo, podía significar el sonido de la palabra egipcia para junco (*i*), que había de utilizarse para escribir otras palabras que contuvieran este sonido, o podía emplearse gráficamente con el significado del propio junco. La escritura jeroglífica de muchas palabras normalmente estaba acompañada por el uso de signos de ambos tipos de valores, combinando una pronunciación fonética de la palabra con un «determinativo» pictórico que indicaba la clase de objeto que se representaba. Pero los valores fonéticos y pictográficos de los signos se podían utilizar de diferentes maneras, tanto en palabras escritas como en la creación de obras de arte bidimensionales y tridimensionales [11]:

Fonéticamente. Los objetos y las ideas podían ser aludidos simplemente al deletrear la palabra por medio de signos fonéticos (utilizando un signo separado para cada sonido) de una manera parecida a la que funcionan los alfabetos modernos. El nombre del dios Amón, por ejemplo, normalmente se deletreaba como : la hoja de junco *i* + el tablero de juego con piezas *men* + la letra *n* (que se añadía para reiterar el valor del sonido final de la palabra en aras de la claridad) formaba la palabra *imen,* «Amón», que va seguida por un signo determinativo que significa «dios».

No obstante, el uso puramente fonético de los jeroglíficos sucede rara vez en contextos figurativos y la interacción tiene lugar de las siguientes maneras:

Ideográficamente. Por medio de representaciones directas, se pueden utilizar signos (llamados ideogramas) que presentaban al objeto que interesaba. En el caso del dios Amón, esta divinidad podía significarse por medio de la representación de una figura sentada identificable por las dos altas plumas que llevaba en su cabeza.

En obras figurativas, las imágenes pueden funcionar como ideogramas jeroglíficos, como se ha visto en el ejemplo ya expuesto de la representación de Anubis y el jeroglífico que se utilizó para representar la tumba. De modo parecido, la representación del dueño de la tumba sobre las estelas y las pinturas de la tumba, con frecuencia se realiza para sustituir al determinativo de «persona» que normalmente



109.
El nombre de Hesy-re se indica a través del principio del pasatiempo llamado jeroglífico («rebus»): el vaso hes *a la izquierda y el disco solar* (ra) *a la derecha.*

se sitúa al final de un nombre personal. En la tumba del oficial de la dinastía XII, Sa-renput, en Asuán, por ejemplo, Sa-renput aparece sentado a cada lado de la puerta de entrada de su tumba, del mismo modo que el signo jeroglífico para un espíritu venerado (fig. 114). La columna de jeroglíficos inmediatamente sobre la cabeza de Sa-renput registra su nombre pero es su propia representación la que forma el determinativo requerido al final del nombre.

A través del principio del pasatiempo conocido como «rebus», los jeroglíficos que representan objetos están escogidos para plasmar sílabas o palabras que producen otra palabra o incluso una afirmación corta. En español, de este modo, un dibujo con un sol y un dado podrían representar la palabra «soldado». En egipcio, el nombre del dios Amón algunas veces se escribía de esta forma por medio de un jeroglífico compuesto que consistía en un óvalo que contenía la letra final *n* del nombre del dios . El óvalo que rodea a la *n* tenía el significado de la palabra egipcia *imy,* «aquel [o quien] está dentro», como en la frase «aquel que está dentro [*imy*] de su mansión», y así la letra *n* dentro del óvalo completa el deletreo del nombre del dios im(*y*) + n = *imen,* «Amón».

En obras figurativas bi y tridimensionales y sobre todo en escultura, este mismo principio normalmente se utiliza de la misma manera que se deletrea un nombre personal. Un panel de madera tallada procedente de la tumba del noble Hesy-re de la dinastía III en Saqqara, le muestra sujetando dos objetos que probablemente son ofrendas (fig. 109). En una mano (en el lado que podía «leerse» primero por alguien que mirara el panel), el dueño de la tumba sujeta un vaso *hes,* y en la otra (que podía «leerse» a continuación) sostiene un objeto circular como un disco solar (*ra*). Aunque no son parte de ninguna inscripción formal, las ofrendas juntas deletrean el nombre de Hesy-re y continuamente proporcionan un recordatorio de la identidad del

oferente. Esta práctica fue especialmente corriente en el Reino Nuevo tardío (fig. 115).

A través de la **analogía visual.** Ésta podía ser analogía de forma como en el caso del jeroglífico que representa un techo que se usa para la palabra «firmamento»; o por analogía de significado, como cuando se añaden unas piernas caminando a la hoja de junco en la palabra *ii,* «venir», y otras palabras que significan movimiento. Aunque no hay un paralelo exacto para este tipo de analogía visual entre las maneras en que el nombre de Amón se escribía, el *principio* podría compararse a la manera en la que la *n* final del nombre del dios estaba «escondida» dentro del óvalo del escrito con el signo así «representando» el significado del nombre del dios «el oculto».

En muchos objetos hechos con la forma de un jeroglífico simbólicamente significante, como el *ankh* (véase más adelante), se observa una analogía de forma simple. Analogía de sentido o significado se encuentra en el cuenco de cerámica predinástica que se muestra en la fig. 116 y que se exhibe en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York. Se hizo en el periodo que va de 3400-3000 a.C. y se sostiene sobre dos pies, como convenía a la idea de un sirviente llevando el cuenco con sus contenidos [12]. Varios siglos después, un jeroglífico que representa a un cuenco sobre dos piernas se utilizó para significar el concepto de «traer», o de algo que es traído. Aunque este cuenco particular precede al signo jeroglífico mencionado, vemos en su yuxtaposición un ejemplo claro de cómo los egipcios utilizaban el principio de analogía visual representando un significado determinado.

A través de la **metáfora visual.** El escribir una palabra por medios pictóricos, ideográficos, se utilizaba para denotar algo más a través de la extensión del significado. Igual que las metáforas se utilizan verbalmente, como sucede en la expresión «el crepúsculo de la vida» para la vejez, la representación de una cosa se puede usar para representar algo con lo que está asociado. Así, el nombre de Amón podría ser referido a través de una metáfora visual utilizando el proceso de extensión semántica. Muchas criaturas, especialmente el carnero y el ganso, estaban mitológicamente asociadas con Amón, y las representaciones o jeroglíficos para estos animales pueden ser usadas para referirse al dios.

La representación de estas criaturas en contextos figurativos podría denotar el mismo significado simbólico como se puede ver en varios lugares, como la conocida «Sala Botánica» construida por Tutmosis III en el templo de Amón en Karnak. Allí, entre las representaciones de muchas especies de plantas, animales y aves, la imagen del

ganso se eliminó por los agentes del faraón Akhenatón en su deseo de destruir toda referencia al dios Amón.

Otro ejemplo corriente de este tipo de metáfora visual se puede encontrar en muchas representaciones del babuino sagrado. Debido a que el babuino era un símbolo de Thoth —el dios lunar que también era el dios de la escritura y de la sabiduría (fig. 117)—, su imagen se podía usar para representar esas cualidades comúnmente asociadas a ese dios. Así, tanto en inscripciones jeroglíficas escritas como en obras figurativas más grandes, el babuino podía significar sabiduría, conocimiento, juicio, escritura e incluso excelencia. De hecho, las estatuas que representan a un escriba egipcio con un babuino encaramado a su cabeza o espalda, no sólo puede simbolizar el patronazgo y la inspiración del dios para la profesión de escriba, sino que quizá también podían considerarse como queriendo expresar la idea de «escriba de Thoth» o incluso «escriba excelente» [13].

Aunque la escritura egipcia hacía uso de todas estas formas diferentes de expresión en los textos e inscripciones, idénticos principios de comunicación se eligieron cuando las formas jeroglíficas se utilizaron en la construcción de representaciones a gran escala.

Imágenes flexibles. Jeroglíficos como objetos y objetos como jeroglíficos

La importancia de las formas jeroglíficas como imágenes simbólicas se puede ver en el modo en el que las formas de muchos signos estaban «proyectadas» mentalmente por los egipcios dentro de su mundo. Esto sucedía de dos maneras: las formas jeroglíficas se utilizaban en el diseño de objetos que los egipcios construían, y también se proyectaban sobre los objetos naturales que recordaban las formas de los jeroglíficos, de modo que estos objetos se veían —y representaban— como si fueran virtualmente idénticos a los signos escritos. Estas formas construidas y visualizadas se pueden ver en cosas que abarcan desde los objetos más pequeños de uso cotidiano, hasta edificios e incluso, ocasionalmente, paisajes.

Este proceso puede verse en la manera en la que el signo jeroglífico para *akhet* u «horizonte» se utilizó en una gran cantidad de contextos diferentes (figs. 118-123). El signo representa el glifo de las dos cimas de la montaña con el disco solar que aparece entre ellas sobre el horizonte desde el que el sol emerge o desaparece. El horizonte así abarca la idea tanto del amanecer como del crepúsculo y algunas veces se representaba con los dos leones del «ayer» y el «mañana»,

una divinidad con forma de león doble que guardaba los dos extremos del día o también con una esfinge leonina. Un ejemplo se puede ver en la escena esculpida en relieve en la famosa «Estela de la Esfinge» (fig. 106) en la que dos esfinges están colocadas espalda con espalda con el disco solar alado sobre y entre ellas de manera que toda la composición es una compleja elaboración del jeroglífico de horizonte. El mismo jeroglífico puede verse para ser «imaginado» y construido en los siguientes contextos:

Objetos visualizados. En el dibujo de un trabajador del metal soplando en el fuego que usa en una forja (fig. 121), el borde elevado del hoyo donde está el fuego se representa en sección con las brasas amontonadas en su interior, apareciendo igual que el sol amanece resplandeciente entre los dos picos del horizonte.

Objetos construidos. El reposacabezas egipcio (fig. 118), por ejemplo, podía imitar el *akhet* en su forma y simbolismo, ya que la cabeza del durmiente emerge de él como el sol desde el horizonte.

Edificios visualizados. En una viñeta del Libro de los Muertos de Neferubenef, la sombra y el *ba* del difunto aparecen en la entrada de la tumba (fig. 122). Esta estructura se representa con los lados o terminaciones elevados y con el disco solar descansando en el techo de la tumba, de tal manera que se perciba como un *akhet* u horizonte. Ya que la muerte era mencionada como «irse al horizonte de cada uno», la asociación es, por supuesto, especialmente apta.

Edificios construidos. El *akhet* también aparece en arquitectura real (fig. 119). Debido a que el templo egipcio estaba teóricamente alineado en un eje este-oeste, las dos torres que flanqueaban su entrada bien podían expresar los dos picos del horizonte entre los que el sol surgía. En una inscripción en Edfú, los pilonos están específicamente nombrados como las diosas Isis y Neftis «... quienes, elevan al dios sol que brilla en el horizonte». De esta manera, la estatua del dios sol se mostraba a la gente desde la terraza entre los dos pilonos y el término para esta «aparición» *khai* era el mismo que se utilizaba para el ascenso del sol sobre el horizonte.

Paisajes visualizados. Las montañas del oeste de Tebas, donde están los templos mortuorios y las necrópolis, son parte de una extensa cadena, y sin embargo desde Tebas aparecen como un largo grupo aislado que emerge de repente sobre el horizonte. Este grupo es más alto en sus extremos sur y norte con una pronunciada depresión en el centro (fig. 123). Al ponerse el sol, en estas montañas del oeste se formaba un claro y literal *akhet* a los ojos de los egipcios. La forma de las colinas al este de Akhetatón, la nueva capital elegida por Akhenatón en el centro de Egipto, también guardaba parecido con esta forma

y este aspecto bien podía haber estado en la mente del rey cuando eligió el lugar.

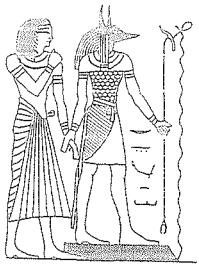
Paisajes construidos. En el Reino Nuevo, *Hor-em-akhet* «Horus en el horizonte» (el dios del sol naciente y del sol poniente) con frecuencia se representó como una esfinge leonina. La Gran Esfinge de Giza se veía como un literal «Horus en el horizonte», ya que se encuentra entre los dos picos del *akhet* gigante formado por las pirámides de Keops y Kefrén (fig. 120) [14]. Aunque no se sabe si esta interpretación estaba presente en las mentes de los constructores originales de la Esfinge, hay evidencia que confirma que los egipcios desarrollaron ciertos lugares considerando las formas de su topografía [15].

Símbolos flexibles. Los múltiples significados de la vida

Las formas jeroglíficas que los artistas egipcios utilizaban, procuraban imágenes flexibles que podían impartir sus valores simbólicos en diferentes contextos. En suma, muchos jeroglíficos individuales podían encarnar diversos significados, que encontraron expresión de varias maneras distintas. El jeroglífico *ankh* ☥, por ejemplo, proporcionaba una amplia gama de expresión simbólica centrada en el concepto básico de «vida», desde el agua nutriente de la vida, el aire y la comida, hasta la fuerza vital de las crecientes plantas verdes y la fecundidad sexual.

La conexión con el agua puede verse en el dispositivo figurativo normal en el que el signo *ankh* se utilizaba como un equivalente visual de corrientes de líquido generador de vida, como en la representación del ritual de purificación que se encuentra en los bloques de la capilla desmantelada de granito rojo de Hatshepsut en Karnak (fig. 124). Sin embargo, en lugar de las corrientes de agua, corrientes de los signos *ankh* fluyen cubriendo al monarca. Este tipo de escena no solo ilustra el intercambio entre la palabra y la imagen visual en el arte egipcio, sino que también demuestra que, desde la perspectiva egipcia, los valores simbólicos de los signos obtienen una realidad virtual por sí mismos.

A menudo se hacían jarras y vasijas con la forma del *ankh* para el ceremonial de libación, utilizadas para verter ofrendas de agua ante los dioses. Un recipiente de pizarra de las primeras dinastías en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que consiste en un par de brazos con la forma del signo *ka* para «espíritu» y que abraza a un signo *ankh*, es uno de los ejemplos más tempranos de esto [16]. La vasija quizá formula una discreta oración o deseo: «[que pueda mi] espíritu vivir», pero sin entrar en la cuestión de si las formas jeroglíficas pueden «leer-



110.
El signo ankh *como agua, detalle de la representación de una tumba del Reino Nuevo, procedente de la villa tebana de Deir-el Medina.*

se» juntas, el hecho es que este recipiente probablemente se utilizó para contener agua que se vertía como una ofrenda, lo que proporciona un ejemplo particularmente claro del uso del simbolismo en los primeros tiempos. El poder generador de vida del *ankh* podría haberse pensado que se transfería mágicamente al agua que contenía el recipiente, siendo aún más eficaz si se derramaba sobre la ofrenda al difunto.

La estrecha conexión entre el *ankh* y el agua se puede también ver en una escena pintada procedente de la tumba de la dinastía XVIII en la villa tebana de Deir-el-Medina (fig. 110) en la que aparece el dios funerario Anubis de pie con el espíritu del difunto ante su tumba. El largo cetro *was* que porta el dios termina en su parte alta en un signo *ankh,* como es corriente en el caso de tales representaciones, pero aquí la asociación entre el signo *ankh* y el agua generadora de vida es completa, ya que una corriente de agua fluye desde la barra cruzada del *ankh* y cae hasta el suelo delante de la tumba.

El *ankh* estaba asociado con el aire a través de la idea del aliento de vida, el concepto que se encuentra detrás de innumerables representaciones de dioses sujetando el signo hacia la nariz del rey, así como también en personificaciones parciales del *ankh* con brazos humanos a menudo sujetando abanicos detrás de la figura del rey, lo que implica el constante suministro de aliento de vida.

La relación del *ankh* con las ofrendas de alimentos se ve con menos frecuencia, aunque también es un hecho claro. Un relieve de una tumba de la dinastía XVIII tardía en Menfis, presenta dos altares cargados de panes representados en forma de signos *ankh* con la mesa proporcionando la forma de T y el círculo de un pan situado en el centro formando la lazada del jeroglífico (fig. 126). Cada mesa de ofrendas «*ankh*» está enmarcada dentro de un triángulo con el significado del jeroglífico *di,* «dar», y de este modo se produce un jeroglífico que se lee *di ankh,* «vida dada». La composición también funciona a nivel de un doble retruécano, como lo constituye el *ankhu* u «ofrendas» sobre la mesa que «dan vida» [17].

El *ankh* también se podía simbolizar por medio de ramos de flores y el «envoltorio de papiros» (haces de flores y follaje de plantas atados alrededor de un ramo central de tallos de papiros) que normalmente se ofrecían a los dioses. La flor o la hoja del loto también podía simbolizar el *ankh* en algunas composiciones. De este modo, varios objetos de la dinastía XVIII funden el nombre del rey con la representación de una flor de loto con la forma de un *ankh* [18], y el tallo y la hoja de esta planta con frecuencia no sólo aparece detrás de la figura del rey en contextos con inscripciones, prometiendo vida y protección al monarca, sino que la misma planta se encuentra algunas veces como

una mesa de ofrendas (el tallo actuando como el pie y la hoja, como la parte superior). Una estela en el Museo Egipcio de El Cairo muestra la figura de un hombre que presenta un gran signo *ankh* a Osiris en su trono (fig. 127) [19]. El jeroglífico tiene una flor de loto enroscada en torno a él y combina la imagen del envoltorio floral con el simbolismo específico del loto y del *ankh*.

Las alusiones sexuales pueden considerarse dentro del simbolismo de vida del jeroglífico *ankh*, como se puede ver en la forma del triángulo púbico que se representa en la parte superior de la «pierna» de varios amuletos hechos con la forma de este signo (fig. 128) [20]. Por último, aunque mucho más raro, el simbolismo solar puede aparecer tal y como se ve algunas veces en la práctica amarniense de escribir en ocasiones el jeroglífico *ankh* como una simple T inmediatamente debajo del disco del sol *aten* [21]. En estos casos, el disco solar sustituye a la lazada del *ankh* y no sólo forma un monograma explícito con el significado de «el Atón viviente», sino que también nos ofrece aún otro aspecto de fuerza vital detrás del concepto de *ankh*.

La flexibilidad observada en estos aspectos de la expresión del *ankh* revela el porqué las formas jeroglíficas podían ser una fuente tan rica de imaginería simbólica en el arte egipcio, tal y como Eric Hornung ha escrito, «... un símbolo es esencialmente polisémico [teniendo o siendo capaz de varios significados] y complejo; es válido para conceptos y percepciones que las palabras individuales en un lenguaje pueden insinuar pero nunca capturarlo completamente» [22]. Así, los jeroglíficos egipcios trascendían los límites de la mayoría de los textos escritos al mezclar con éxito la representación simbólica y la palabra escrita en un grado que ningún otro sistema de escritura ha superado.

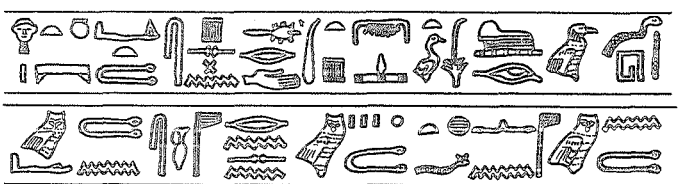
Palabras vivientes de los dioses

111. *El rey con el dios Thoth, templo de Ramsés II, dinastía XIX. Abidos.*

Los antiguos egipcios consideraban que su sistema de escritura era de origen divino, el regalo de los dioses a la humanidad. Los mismos jeroglíficos eran llamados «las palabras del dios» y sobre todo estaban relacionados con el dios Thoth, patrón de los escribas y del arte de la escritura. En la escena que aquí se ilustra, el dios mismo prepara la inscripción que aparece ante él, mientras que el gran rey Ramsés II permanece de pie para atenderle, sujetando el recipiente de agua de la escribanía del dios. Tales representaciones presentan claramente la gran importancia concedida al sistema egipcio de escritura en la esfera de la cultura religiosa. Varios reyes y nobles se representaron también en su estatuaria al modo de escribas, no sólo con el significado de conferir estatus en una sociedad ampliamente iletrada, sino también como una manera concreta de relacionar lo humano con lo divino.

112. *(Derecha) Divinidad personificando a las ofrendas (capilla de Tutankhamón), Valle de los Reyes, dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Muchos dioses y diosas egipcios se representaban llevando los signos jeroglíficos de sus nombres sobre sus cabezas y muchas divinidades —especialmente aquellas que aparecen en grupos sin atributos individuales— a menudo no se pueden distinguir de ningún otro modo. Pero los signos jeroglíficos pueden ser más que meras etiquetas identificativas y con frecuencia funcionan independientemente en inscripciones y representaciones como manifestaciones de los mismos dioses. La divinidad menor que aparece aquí, sentada en un trono invisible y portando los signos jeroglíficos para pan y cerveza sobre su cabeza, representa a una personificación de las ofrendas que sustentarían de manera mágica al rey a lo largo de la eternidad. Otra vez aquí, está clara la relación entre la divinidad, el signo escrito y la representación mágica.



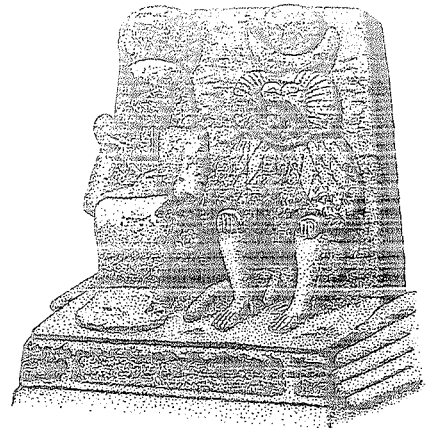
113. *Jeroglíficos. Ataúd de la princesa Nubheteptikhered (según J. De Morgan).*

El origen divino de la escritura jeroglífica y el alto grado de realismo que se encuentra en muchos de los signos que representan seres vivientes condujo a que los jeroglíficos fueran considerados como poseedores de vidas mágicas propias. Las fuerzas mágicas asociadas con estas palabras «vivientes» se consideraba que eran extremadamente potentes, y así los jeroglíficos que representan a criaturas peligrosas, como serpientes, estaban o bien dibujadas de manera incompleta —como en el ejemplo aquí expuesto— o mutiladas después de haber sido escritas, o se las traspasaba con cuchillos o lanzas que se dibujaban hendidos en sus cabezas o espaldas. Algunas veces, los jeroglíficos de humanos y de otras criaturas vivas que no eran hostiles también se mutilaban por razones mágicas, quizá para evitar que consumieran las ofrendas dirigidas al difunto.

Una escritura flexible. Distintos modos de transmitir conceptos

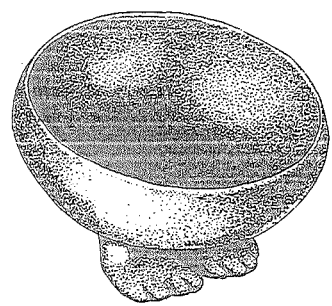
114. *El dueño de la tumba como una persona venerada. Tumba de Sa-renput I, dinastía XII. Asuán.*

Representación ideográfica: la manera más simple de incorporar la escritura jeroglífica en el arte egipcio es la representación ideográfica, que conlleva la presentación de una figura u objeto con la forma de un signo jeroglífico. Esta representación puede estar sola, sugiriendo una palabra o concepto, o puede estar vinculada a un texto asociado. Aquí, la figura del dueño de la tumba está tallada con la forma del jeroglífico que se utilizaba para indicar a una persona fallecida, y en la inscripción actúa como el «determinativo de persona» que se escribe al final de un nombre individual.



115. *Amenhotep III y el dios Thoth en forma de babuino. Estatua de Kheruef (detalle), dinastía XVIII. (En la actualidad destruida; según Erman.)*

Representación jeroglífica. Este principio se utilizó en el arte egipcio para deletrear nombres personales al incorporar signos jeroglíficos con valores silábicos dentro de la composición. En este ejemplo, Amenhotep III está representado como un dios sentado (una de las palabras para la que puede usarse *neb*), mientras sujeta una pluma *maat* y con el disco solar (*ra*) sobre su cabeza, así deletrea su nombre de trono Neb-maat-re. El rey está sentado junto a un babuino que simboliza al dios Thoth sobre una base con la forma del signo *mer* que connota amor. De este modo, la estatua completa se lee «Nebmaatre amado de Thoth» y /o «Thoth amado de Nebmaatre».



116. *Cuenco con pies. Periodo Predinástico. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

Analogía visual. Esto implica el uso de signos jeroglíficos para otras cosas que se le parecen. En el arte egipcio, los objetos están hechos frecuentemente con la forma de los signos jeroglíficos que se les asemejan, como un marco de espejo o una vasija con la forma del signo *ankh*. El cuenco cerámico con pies que se ve aquí claramente representa el principio de analogía visual y es semejante a un jeroglífico común que más tarde se encuentra en la historia egipcia y que plasma un cuenco con dos piernas debajo para así sugerir la idea de «traer» o una cosa «traída».

117. *(Izquierda) Babuino sobre una balanza sagrada. Papiro de Nani, dinastía XXI. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

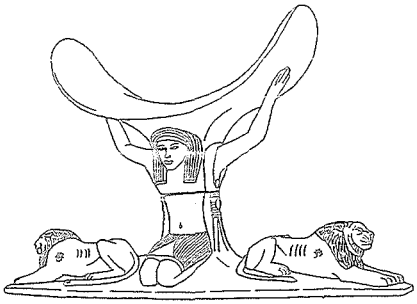
Metáfora visual. Esta sutil variedad de expresión jeroglífica opera a través del uso de un signo que sugiere algo más por medio de la extensión del significado. Así, una cosa se utiliza para sugerir otra que de alguna manera está relacionada con ella. En el nivel más básico, el babuino, que estaba asociado con Thoth —el dios lunar que actuaba como el patrón de la escritura y de la sabiduría—, podía así representarse para sugerir actividades o conceptos relacionados con Thoth, como la escritura, juicio, sabiduría, conocimiento y excelencia. La posición de Thoth aquí es significativa porque era él quien tenía que registrar los resultados del «pesaje del corazón» y reportar a Osiris si el difunto era «verdadero de voz» o no lo era.

Objetos como jeroglíficos y jeroglíficos como objetos

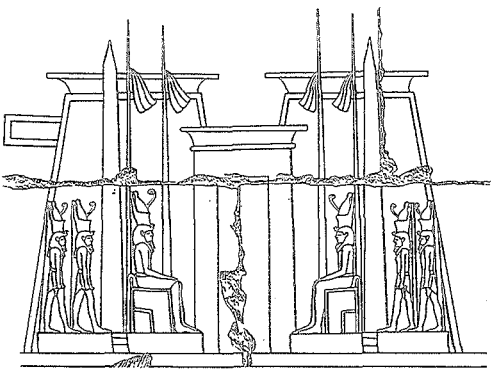
118-123. *Ejemplos construidos y visualizados del jeroglífico para horizonte.*

Las formas de muchos jeroglíficos estaban «proyectadas» por los egipcios sobre objetos reales de dos maneras. Por un lado, las formas jeroglíficas se utilizaban en el diseño y la producción de varios objetos y, por otro, los objetos naturales eran vistos y representados como si fueran virtualmente idénticos a los signos jeroglíficos a los que se parecían. En este grupo de ilustraciones, por ejemplo, el jeroglífico *akhet* 𓇳, que representaba al «horizonte», donde el sol nacía y se ponía, puede verse con las formas de varios objetos construidos y visualizados sobre los que se proyectaba:

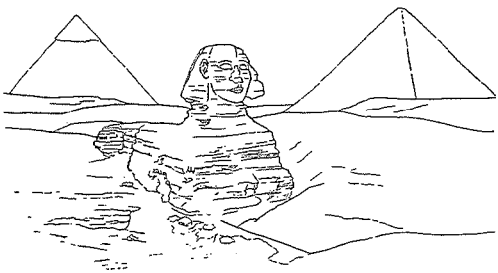
Formas jeroglíficas construidas se pueden encontrar en pequeños objetos, como el reposacabezas de la tumba de Tutankhamón (118) que refleja el *akhet* de una forma bastante compleja. Los dos leones reclinados espalda con espalda sugieren la forma de las colinas a cada lado del jeroglífico, mientras que el lugar curvo donde ha de reposar la cabeza del rey difunto, junto con la cabeza que lo soporta, recuerda la forma del propio sol. La cabeza del rey así emergía y se «ponía» como el sol desde este «horizonte». Los pilonos del templo (119) estaban construidos con la forma del jeroglífico *akhet* de la misma manera, y aunque no se sabe con seguridad que la Gran Esfinge de Giza (llamada en el Reino Nuevo Hor-em-akhet: «Horus en el horizonte») estaba diseñada para representar al horizonte con sus pirámides flanqueándolo, es posible que fuera construida originalmente con esta idea en la mente (120).



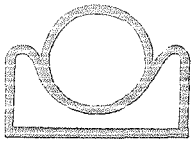
11



11

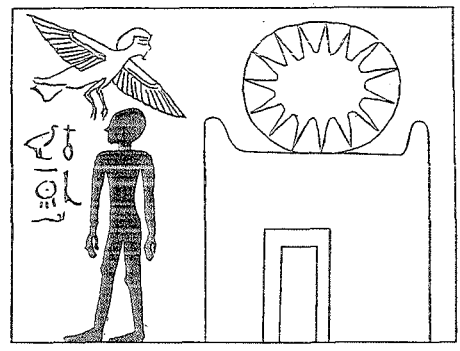


12

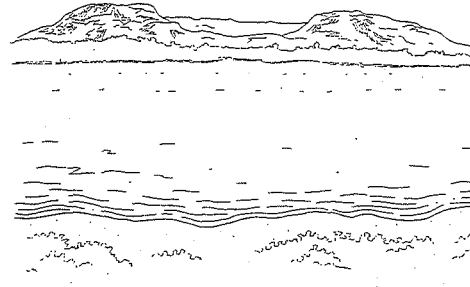


Formas jeroglíficas visualizadas se pueden ver en imágenes de objetos, como la representación de un hombre que sopla sobre un fuego en un hoyo formado exactamente como el jeroglífico del horizonte (121), la representación de una tumba con el sol sobre ella (122) que forma la misma imagen e incluso también en la forma con que las montañas occidentales de Tebas —llamadas el horizonte occidental y tras las cuales el sol se pone— eran vistas por los egipcios que construían las grandes necrópolis de los reyes, reinas y nobles en las lomas de esta cadena de montañas, a través del río Nilo desde la principal zona habitada (123). Acantilados parecidos con forma de *akhet* en la orilla este del Nilo en Amarna, se habían tenido en cuenta donde Akhenatón fundó su capital de corta existencia, Akhetatón: «El horizonte de Atón». La importancia de las formas jeroglíficas como imágenes simbólicas en la cultura egipcia es de gran magnitud y la proyección de dichas formas sobre objetos naturales y construidos es enormemente frecuente. Aunque sólo la élite educada de la sociedad egipcia podía leer y escribir adecuadamente, y es esta parte de la sociedad para la que la mayoría de las obras de arte fueron producidas, sin embargo, mucha gente probablemente reconocía al menos algunos de los jeroglíficos más comunes. Estos signos se incorporaban al arte y a los artefactos de la cultura a varios niveles, que van desde las formas que se daban a los amuletos y a los distintos objetos cotidianos hasta las formas vistas o imaginadas en formaciones topográficas y geográficas y celebradas en mitos y leyendas populares.

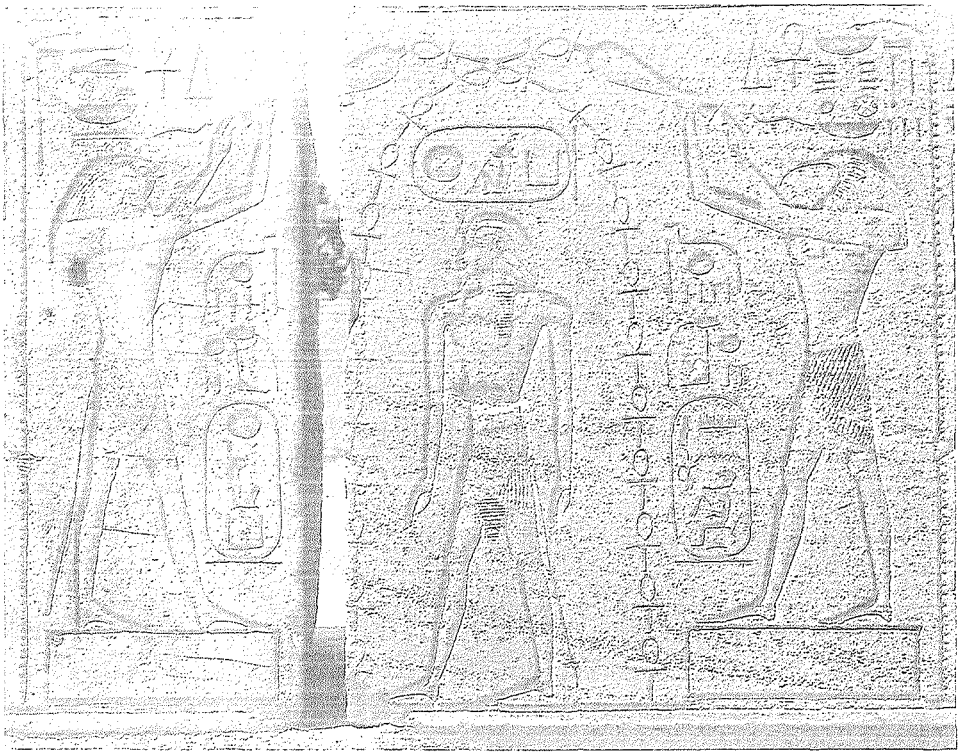
121



122



123

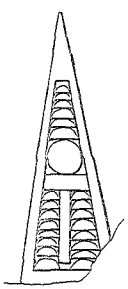


124. *Agua y vida. Bloque inscrito de Hatshepsut procedente de Karnak, dinastía XVIII.*

La habilidad de algunos signos jeroglíficos para representar varios conceptos relacionados en obras figurativas está bien ilustrada por el *ankh* o signo de vida (☥), que se utilizaba para simbolizar no sólo la propia vida, sino también, por extensión, elementos que soportaban vida. En esta escena, Horus y Thoth vierten chorros de *ankhs* sobre la reina Hatshepsut desde vasijas rituales de libación, simbolizando la purificación y la vida que conllevaba el agua.

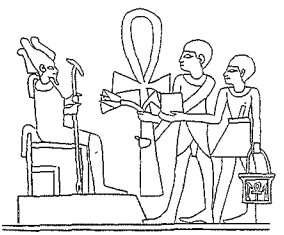
125. *(Izquierda) Aire y vida. Estatua de Amenhotep III y del dios Sobek (detalle). Templo de Sobek en Daharmsha (cerca de Tebas), dinastía XVIII. Museo de Luxor.*

El *ankh* a menudo se utilizaba con el significado de aliento de vida. Igual que muchos textos egipcios hablan de los dioses dando aliento en la nariz del rey, así muchas escenas figurativas representan a un dios o diosa sujetando un signo *ankh* hacia la nariz del rey o, como ocurre en este caso, donde el dios Sobek (fuera de la foto) ofrece el signo a Amenhotep III de una manera menos explícita pero con el mismo significado.



126. *(Izquierda) Comida y vida. Relieve de tumba (detalle), dinastía XVIII. University College, Londres.*

El *ankh* también podía utilizarse para simbolizar el poder generador de vida de las ofrendas de comida (llamadas *ankhu*) como se ve en este dibujo de una mesa de ofrendas llena de panes, con la forma del jeroglífico *ankh* dentro de un recinto triangular dibujado como el jeroglífico «dar», de manera que el conjunto significa el dar ofrendas —y vida— como en la fórmula común *di ankh*: «vida dada».

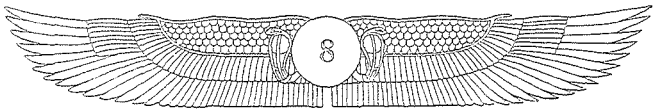


127. *(Arriba) Vegetación y vida. Estela funeraria (detalle), dinastía XX. Museo Egipcio, El Cairo.*

El *ankh* puede estar simbolizado por ramos y envoltorios florales (llamados *ankhu*), los cuales representan tanto el significado general de la vida de las plantas reverdecidas como el simbolismo específico asociado con esas plantas con las que se hacían los ramos florales. El loto, por ejemplo, simbolizaba vida a través de su conexión con el concepto de renacimiento solar, y el papiro podía tener un significado similar a través de sus asociaciones con la diosa Hathor.

128. *(Izquierda) Sexualidad y vida. Amuleto* Ankh, *dinastía XVIII. Museo Egipcio, El Cairo.*

En algunos casos, la decoración que se añadía a los amuletos *ankh* podía sugerir el concepto de sexualidad. Aunque algunos amuletos *ankh* muestran un pequeño dibujo en la parte alta de su «pierna» que podía haberse diseñado para representar una flor de loto o umbela de papiro —teniendo ambos relación con la idea de renacimiento—, algunas veces el diseño parece imitar el triángulo del pubis femenino y así se ajusta claramente al mismo concepto a través de la sexualidad humana.



8

ACTIVIDAD SIGNIFICANTE
el simbolismo de las ACCIONES

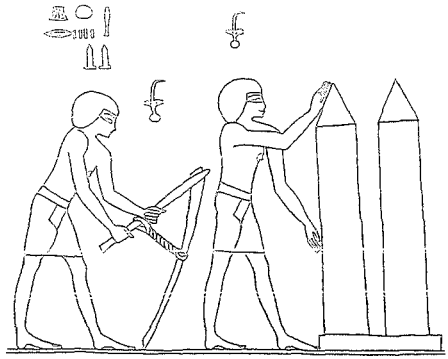
«Sucedió que la cebada fue puesta en la era.
Sucedió que los animales machos fueron traídos para pisarla.
Eso significa Horus vengando a su padre...»

Drama Mistérico de la Sucesión, Parte III

La importancia de la religión para los pueblos antiguos del Nilo —a todos los niveles de la sociedad— es uno de los aspectos más relevantes de la civilización egipcia. Una sorprendente cantidad de actividades religiosas parece que fueron llevadas a cabo por el rey (o sus representantes sacerdotales) en nombre del pueblo como una totalidad. De hecho, la visión oficial del mundo de los antiguos egipcios se centraba casi enteramente en la constante interacción entre el rey y los dioses, porque en todos los periodos el rey actuaba como un intermediario entre lo humano y lo divino, con las aspiraciones religiosas de la gente descansando sobre sus hombros. Este hecho crea una situación interesante en la consideración de los rituales y de otras actividades efectuadas por el rey en el curso del desempeño de su papel, y así esto recalca tanto la importancia de las acciones del rey como su naturaleza intensamente simbólica. Por consiguiente, en este capítulo nos interesaremos principalmente por las actividades reales y su ideología subyacente, aunque algunas de estas acciones también encuentran expresión en rituales llevados a cabo por personas privadas.

Acciones reales, míticas e iconográficas

Con la finalidad de entender el significado total de estas acciones simbólicas debemos examinar algunas actividades variadas que apa-



129.
Algunas actividades, como la de este ritual de cavar la tierra, eran realizadas tanto por los reyes como por los plebeyos en diferentes contextos.

recen en el arte egipcio —alguna auténtica y de naturaleza habitual (o al menos actividades arraigadas en acontecimientos y en acciones desde los comienzos de la historia egipcia y que continuaron siendo representadas simbólicamente)—, y otras que eran claramente míticas y no tuvieron verdadera relación con la realidad, y también otras que fueron puramente propagandísticas y que implicaban una «modificación» de la realidad.

Muchas escenas que representan aspectos de rituales asociados con la transmisión y la continuación del poder —por ejemplo, la coronación del rey o su festividad del jubileo—, claramente representan actividades que se llevaron a cabo durante estos importantes eventos. De este modo, aparecen desde incluso las primeras dinastías representaciones de la así llamada «carrera» del rey en la festividad *sed* o jubileo, que muestran al rey corriendo o con el paso adelantado alrededor de un circuito prescrito, quizá, como frecuentemente se dice, para demostrar su buena forma para continuar gobernando (fig. 132). Con todo, el simbolismo subyacente del acontecimiento está suficientemente claro. La representación de este ritual y de los textos que lo acompañan muestran que mientras el rey corría llevaba en su mano un pequeño rollo —el *imyet per* o «documento de la casa», que podríamos entender como algo parecido al «título de propiedad»— un documento que podía considerarse que otorgaba al rey el derecho al recinto del jubileo, o quizás al palacio y, por extensión, al país en su totalidad. Al llevar este documento mientras corría alrededor del itinerario establecido, el rey afirmaba su soberanía sobre el país de Egipto. También se ha visto que el área que cruza o circunda el rey en la «carrera», *heb sed,* representaba no sólo la extensión de su dominio terrenal, sino también su reino celestial, porque el gobierno del rey se identificaba con el gobierno de Horus sobre el cielo y la tierra. Así, el

rey podía viajar simbólicamente hasta los límites de su dominio, restableciendo su autoridad sobre todo lo que existía [1].

Aun siendo míticamente significantes, las representaciones de esta acción están claramente basadas en un hecho real, descrito en los textos contemporáneos. Pero otras escenas representan actividades que sólo pueden estar basadas estrictamente en lo imaginario o lo mitológico. Tal es el caso de representaciones del rey aprendiendo a disparar el arco y la flecha bajo el tutelaje directo de los dioses, normalmente una divinidad con connotaciones marciales como Horus, Montu o Seth. La fig. 133 muestra un ejemplo de esto en el que este último dios instruye al rey Tutmosis III en esta actividad. Aunque la mayoría de los reyes egipcios aprendieron a utilizar el arco junto con otras armas, no existe nada particularmente simbólico en esta actividad *per se* y, puesto que la instrucción se da personalmente por un dios, esta actividad se convierte en símbolo del divino tutelaje del rey y de una posición teológica especial. Muchas otras escenas, como aquellas que muestran al rey recibiendo su corona de las manos de una divinidad, son, por supuesto, directamente paralelas.

Un tercer ejemplo muestra cómo las actividades *de facto* algunas veces estaban sutilmente adaptadas a los propósitos de este tipo de representación propagandística, así se posibilita al artista para producir lo que podríamos llamar «acciones iconográficas» basadas en acontecimientos reales, aunque no se retraten de una manera totalmente realista. Los monarcas egipcios aparecen con frecuencia en batalla disparando el arco desde sus carros de una manera poco realista y varios detalles de estas escenas parecen estar ajustados artificialmente (fig. 134) [2]. Por poner un ejemplo, el rey aparece invariablemente tensando el arco mucho más de lo que sería práctico o posible, porque aunque el arco se pudiera tensar tanto como lo está en la representación, la cuerda del arco debería permanecer siempre por delante de la oreja (una práctica que el arquero debe observar para evitar ser golpeado por la propia cuerda al liberarse). Más importante, un arco realmente no se puede apuntar bien si se dispara de este modo, ya que la mano posterior del arquero debe estar consistentemente fija en un mismo punto de la cara (normalmente, la barbilla, la nariz o la oreja) a fin de proporcionar el punto posterior del radio de visión, el equivalente del punto posterior de mira de un rifle. Si la longitud de las flechas en el carcaj del carro se compara con la de la flecha que se está disparando en el arco sobretensado del rey, esta última se verá que es sólo suficientemente larga como para llegar a un punto de fijación realista. Pero la exagerada extensión del arco no puede meramente ser el resultado de una convención artística dise-

ñada para evitar la colocación de la cuerda del arco delante de la cara del rey, porque el gesto de tensar es a menudo mucho más amplio de lo que debería ser necesario. De hecho, los artistas antiguos necesitan sólo haber omitido una pequeña parte de la cuerda del arco si lo anterior hubiera sido su propósito, así la amplia extensión del arco parece haber tenido un propósito propagandístico al retratar la fuerza y la habilidad sobrehumanas del rey.

Este mismo aspecto se puede ver también en otro detalle de estas composiciones, ya que el rey normalmente aparece montado en solitario en su carro, con las riendas de los caballos atadas a su cintura para así tener libres las manos a fin de disparar el arco. Se ha señalado, sin embargo, que este retrato también es irreal[3]. Todas las evidencias sugerirían que el rey egipcio estaba acompañado en su carro —como todos los arqueros— por un conductor que sujetaría las riendas mientras el rey luchaba. El hecho de atar las riendas a la cintura del rey es, de esta manera, probablemente un mecanismo figurativo dirigido a no dejar nada que menoscabe la gloria del rey, y más bien aumentándola, una vez más, para así sugerir sus niveles sobrehumanos de poder y destreza. Otros ejemplos de este tipo de representaciones incluyen imágenes del rey en una escala ampliada que le capacita para agarrar a un enemigo que está en lo alto de una fortaleza (fig. 37) o llevar a un grupo de prisioneros bajo un único brazo.

Las representaciones de las actividades del rey pueden tener lugar, de esta manera, mostrando acciones realistas, míticas o iconográficas, una gama que puede también verse, hasta cierto punto, en el arte egipcio no real, como ocurre en varias escenas funerarias de tumbas privadas. Esta gama va desde la representación de sucesos reales del enterramiento, como la procesión funeraria y sus rituales correspondientes, pasando por los retratos míticos del *ba* o «alma» del difunto abandonando la tumba, hasta las actividades simbólicas como las representaciones del viaje de peregrinación a los lugares religiosos como Sais o, más tarde, Abidos (véase Localización). Durante el Reino Nuevo, ciertas escenas como las del dueño de la tumba cazando en las marismas con su esposa —ataviada con galas de fiesta (el significado de este hecho se discutirá más adelante en este capítulo)— puede también calificarse como cercano a las acciones iconográficas, aunque este tipo de acción está más limitado normalmente a la persona del rey.

Por el contrario, el rey egipcio rara vez se representa en acciones realistas en las obras del Reino Nuevo, porque la mayoría de sus representaciones se asientan en las esferas de lo mítico o lo iconográfico.

Hay que decir que estas acciones habitualmente asumen el significado de actividades que trascienden a la vida, aunque sea meramente el hecho de estar sentado —gobernando— sobre su trono. De hecho, virtualmente los únicos ejemplos donde un monarca reinante está representado en un papel totalmente pasivo se dan en las escenas de tumbas privadas que presentan al monarca entronizado recibiendo al dueño de la tumba. Las representaciones reales y sacras del rey le muestran involucrado en sucesos que pueden ir desde su nacimiento (visto como un evento activo iniciado y supervisado por los dioses) hasta una amplia gama de actividades. Sin embargo, la mayoría de estas acciones se dividen en uno de dos grupos complementarios: el servicio a los dioses y el mantenimiento del orden. Ejemplos de ambos grupos nos permiten ver la interacción de las esferas real, mítica e iconográfica.

El servicio a los dioses

Debido a que el rey actuaba como un intermediario entre lo humano y lo divino, él era el responsable de satisfacer a los dioses con el fin de asegurar el fluido funcionamiento del propio cosmos. La mayor parte del trabajo en este servicio realmente se efectuaba, por supuesto, por los sacerdotes y el personal del templo, pero, no obstante, era el rey en teoría quien proveía y abastecía a los dioses en sus necesidades físicas durante los rituales de los distintos templos. Así, es la representación del rey la que aparece constantemente en relación con las figuras de los dioses sobre los muros de los templos, y los sacerdotes aparecen sólo ocasionalmente, portando el peso de la barca sagrada de los dioses o en otros papeles relativamente menores.

El número de acciones relacionadas con el servicio de los dioses era bastante extenso, aunque sólo unas pocas aparecen repetidamente y tienen especial relevancia simbólica. Desde la misma fundación de un templo, el rey desempeñaba el papel dominante en su construcción y funcionamiento. Cada monarca era responsable de la construcción de los sucesivos pilonos y patios que se añadieron a los grandes templos egipcios e incluso, en otros casos, de estructuras completas. Las representaciones muestran al rey inmerso en un ritual de fundación conocido como «tender la cuerda», que probablemente tenía lugar antes de que empezaran los trabajos de construcción de un templo o de cualquier adición al mismo (fig. 135). Estas representaciones normalmente muestran al rey llevando a cabo el rito con la ayuda de Seshat, la diosa de la escritura y de la medida, un aspecto mítico que

reforzaba el papel único y central del rey en la construcción del templo. Por otro lado, el rey aparecía a solas, de forma realista en las escenas de purificación, donde echaba incienso y santificaba el lugar de la nueva construcción.

Una vez construido, la implicación del rey en las actividades del templo dominaban las acciones de todo el que entrara a las capillas y a otras zonas consagradas. Su figura aparece a menudo flanqueando las puertas y las entradas a las zonas centrales del templo y el texto que acompaña a estas representaciones del rey es estándar y ordena a todo el que entre que «sea purificado cuatro veces». Esto, además, servía como un recordatorio para que todo aquel que entrara se purificara ritualmente o, dado que probablemente ya lo estaba, quizá confiriera mágicamente la purificación sobre todo el que pasara.

Dentro de los rincones más recónditos del templo —las capillas y habitaciones donde los dioses tenían su residencia— el rey, directamente, estaba representado cumpliendo sus obligaciones. No sólo se le presenta sujetando los techos sobre las capillas de los dioses, a menudo decorados en sus superficies superiores con la forma del jeroglífico para cielo, lo que significaba que el rey sujetaba los cielos (una acción simbólica por excelencia), sino que también aparece llevando a cabo muchos de los pequeños rituales que estaban relacionados con el cuidado de los dioses. Estos rituales diarios incluían el baño, el vestido, la unción y el esparcir incienso sobre la imagen del dios. También la presentación de las ofrendas de comida y bebida y muchos otros regalos, que iban desde pequeños objetos, como joyas y ropajes, hasta estatuas votivas e incluso objetos masivos, como obeliscos y barcos de carga. Claramente, algunos de estos regalos podían haber sido traídos al templo tal y como se muestra en las representaciones, mientras que otros debieron haber sido entregados simbólicamente aunque el objeto mismo se hubiera dedicado ceremonialmente en otro lugar, quizá con una imagen presente del dios.

Sin embargo, algunas ofrendas no eran físicas e implicaban la presentación de regalos de naturaleza simbólica o mítica, una situación que con frecuencia lleva a una combinación de representaciones realistas y míticas. La principal de estas ofrendas era la presentación de Maat[4]. Muchas escenas representan al rey ofreciendo una pequeña figura de esta diosa, que personificaba las cualidades de la verdad, la justicia y el orden, ante las divinidades supremas del país (fig. 136). Debido a estas cualidades estaba considerada como uno de los regalos supremos de los dioses a la humanidad, y era incumbencia del rey como pastor y protector del pueblo, el preservar y acoger a Maat y de-

volvérsela a los dioses —o al menos garantizar su existencia continuada—, dado que la ausencia de Maat podía tener como resultado el caos, el mal y el desasosiego en el cosmos. Mitológicamente, Maat estaba considerada como la hija del gran dios del sol Ra y como la esposa de Thoth, dios de la sabiduría y el juicio. Así, al presentar la imagen de Maat, el rey (o el sacerdote que le representaba) normalmente actuaba de forma simbólica en calidad del dios Thoth[5]. Este hecho sitúa a las representaciones simultáneamente en dos esferas, la real y la mítica, a través de la acción del rey, quien físicamente presentaba una ofrenda tangible (la figura de la diosa) y el papel mítico del rey actuando como Thoth en el seno de la cohorte de los dioses, aunque en ambos casos la idea de la presentación de Maat es la misma.

Algunas veces, más de un tipo de significación era inherente a una simple ofrenda u otra actividad. Tal es el caso en el rito conocido como la consagración de las «arcas *meret*». Este interesante ritual se atestigua desde la dinastía XVII hasta el periodo Romano y se representa con bastante frecuencia en los relieves de los templos, en varias tumbas reales del Reino Nuevo y en varios sarcófagos privados de la dinastía XXI, presentando una gama bastante amplia de aplicaciones simbólicas y de importancia. Conocido como el rito de «la consagración de las arcas transportables *meret* cuatro veces» o simplemente «arrastrar los cofres *meret*», las representaciones existentes presentan al rey mirando a la divinidad (normalmente, aunque no siempre, masculina) con las cuatro arcas depositadas en un trineo, de pie entre ellas (fig. 137). El rey está en una pose más que inusual, sujeta un cetro o maza en su mano derecha que levanta como si estuviera a punto de asestar un golpe. Ésta es una pose diferente, de alguna manera, respecto a la que se ve en la mayoría de las escenas de consagración, donde el rey simplemente extiende un cetro delante de él. Las propias arcas son distintivas de dos maneras; en primer lugar, en que se muestran coronadas por una pluma de avestruz en cada una de sus cuatro esquinas (el hecho de que sólo dos plumas aparezcan en muchas representaciones se debe a las convenciones del arte egipcio) y, en segundo lugar, las arcas aparecen envueltas en algún tipo de vendajes o bandas.

Los textos que les acompañan muestran que las arcas contenían telas o ropas de cuatro colores diferentes: blanco, verde, rojo y azul. Varios textos aclaran que el lino es para envolver el cuerpo de Osiris, aunque otros simplemente subrayan el hecho de que las arcas *meret* están relacionadas con los cuatro puntos cardinales y de este modo representan a la tierra y a sus gentes. Un estudio de este ritual hecho por

Arno Egberts ha demostrado que en este rito *tameret*, «el arca *meret*», está simbólicamente vinculado a *ta-meri*, «la tierra de Egipto», y sus gentes[6], dado que las inscripciones incluyen afirmaciones hechas por el rey como «te brindo a Egipto», y el nombre del rito *seta-mer(u)t*, «arrastrar las arcas *meret*», algunas veces realmente se reemplaza por la afirmación *seta-ta-meri*, «conducir a Egipto». Las cuatro arcas, las cuatro plumas y los cuatro colores del lino, claramente hacen referencia a los cuatro puntos cardinales (véase Números), y las bandas que circundan a las arcas parecen simbolizar el mantener juntos los Dos Países de Egipto, como vemos en afirmaciones como la siguiente: «Toma a Egipto que está unificado, tú has hecho de las Dos Tierras una sola».

Claramente se presentan en este rito dos niveles o aspectos del simbolismo, el que concierne al dios Osiris y el que concierne a la unión monárquica de Egipto. Las dos ideas no son necesariamente excluyentes. Más bien, representan dos aspectos de una misma realidad mítica. El rey no sólo actúa implícitamente como Horus, el hijo de Osiris, en ritos como éste, sino que une al país como hizo Horus cuando sucedió a su padre. Pero Osiris mismo se puede ver como símbolo de Egipto. Mitológicamente, las partes del cuerpo del dios que fueron esparcidas a través del país se volvieron a reunir (un punto al que se hace alusión en los textos que acompañan en algunas representaciones del rito). De este modo, el ritual expresa simbólicamente la integración política de Egipto por medio del mito de Osiris.

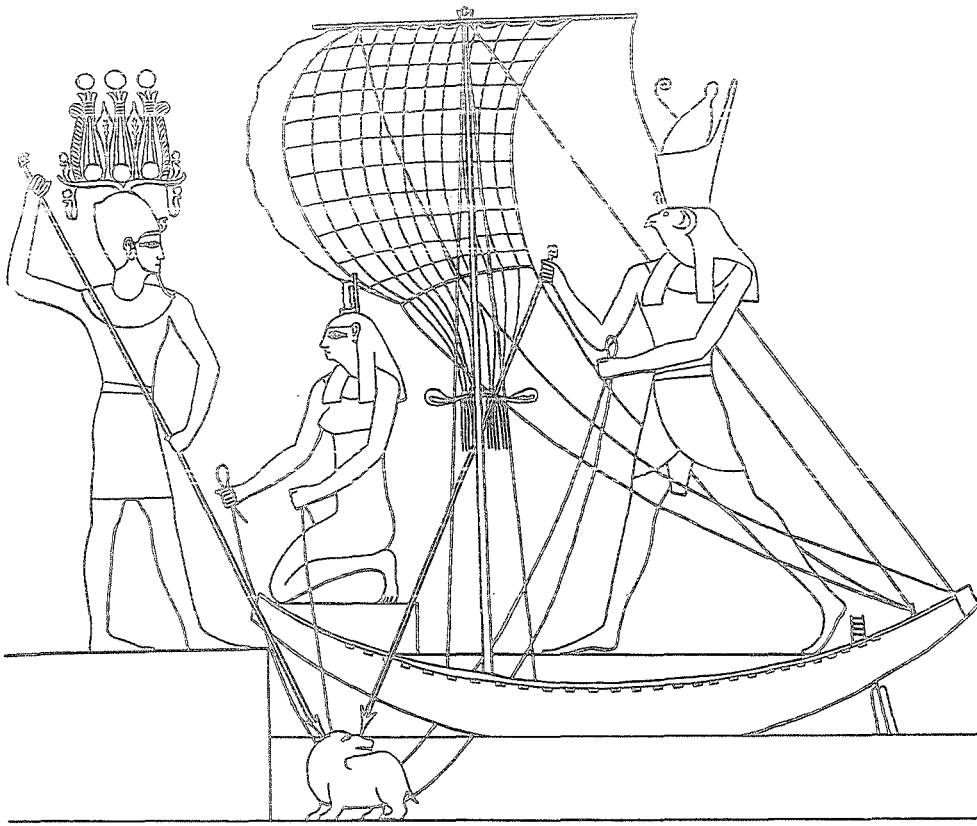
Mantenimiento del orden

El rey egipcio no sólo representaba a la humanidad ante los dioses, sino también a los dioses ante la humanidad. Este otro lado del papel simbólico del rey se refleja en varios motivos literarios y figurativos, lo que envuelve el uso de sus poderes sobrenaturales en la protección del país y en la preservación de *maat*. Este aspecto de la función del rey se ha llamado acertadamente «la contención de lo ingobernado»[7] y aparece desde los comienzos del periodo dinástico. Está presente en la escena de golpear la cabeza de los enemigos en la Paleta de Narmer en la que el rey ejecuta a un cautivo, quien, aunque probablemente representa a un enemigo real, simboliza una amenaza mucho más básica dirigida al propio orden del cosmos. Durante miles de años de historia egipcia se realizaron innumerables expresiones de este mismo motivo (fig. 139).

130.
Bailarinas con un peinado que imita a la Corona Blanca representando el motivo del rey golpeando a los enemigos, detalle procedente de la tumba de Khnumhotep, del Reino Medio, Beni Hasan.

Hay evidencia de que la acción que se mostraba en estas representaciones estaba basada sobre ejecuciones auténticas en las fases más antiguas de la historia egipcia y recientemente se ha sugerido que esta ceremonia de matar a los enemigos pudo haber continuado a lo largo de la época del Reino Nuevo, aunque esta sugerencia no ha encontrado la aceptación general[8]. La evidencia parece confirmar la ejecución ceremonial de prisioneros por el rey de la dinastía V Sahure (2458-2466 a.C.), a quien se representó golpeando a un jefe libio en una escena copiada exactamente por Pepi I (2289-2255 a.C.), y por Pepi II (2446-2152 a.C.) en la dinastía VI y en torno a mil quinientos años después por el faraón Taharqa (690-664 a.C.), de la dinastía XXV. Pero el hecho de que incluso los nombres de los individuos que aparecen en la representación de Sahure fueran copiados en estos ejemplos tardíos, podría indicar que estas representaciones eran sustitutas de acciones auténticas que ya no se practicaban y que la acción era simplemente volver a representarla otra vez como una reafirmación de su significación simbólica. En el Reino Nuevo, el motivo del rey disparando a los enemigos desde su carro en el curso de una batalla, llegó a ser como la escena de golpear la cabeza, una acción con un significado idéntico, si no paralelo[9].

Pero el sometimiento de los enemigos humanos no era la única manera en la que la contención de lo no gobernado se expresaba. Uno de los motivos más importantes a este respecto es el de la captura o la destrucción de animales que fueron considerados hostiles y que, por tanto, servían como una alegoría del establecimiento del gobierno sobre el desorden. De los distintos animales que representaban las fuerzas de la vida sin domesticar —por tanto, el caos—, el hipopótamo era probablemente el más preeminente y las representa-



131.
El rey destruye el hipopótamo de Seth. Relieve reconstruido del Templo de Edfú.

ciones de las cacerías reales del hipopótamo se encuentran desde las épocas más antiguas hasta los últimos periodos de la historia faraónica [10]. Los ejemplos más antiguos existentes pueden encontrarse en las improntas de sellos cilíndricos de la dinastía I, pero el motivo ya aparece en relieves de los templos funerarios de Sahure y de Pepi II. En estos ejemplos del Reino Antiguo parece que la caza se lleva a cabo como un rito establecido que debió haber existido durante algún tiempo. Al principio, la caza pudo haber simbolizado la contención de lo ingobernado solamente en términos generales, pero según fue pasando el tiempo la caza del hipopótamo adquirió unas conno-

taciones osiríacas específicas con el animal representando al dios Seth, archienemigo del orden, y al rey como representante de Horus, vengador de su padre, Osiris. En esta forma tardía, como aparece en los muros del Templo de Horus en Edfú (fig. 131), la acción del arponeamiento del hipopótamo que se interpretaba míticamente, se representaba cada año de manera ritual en la «Festividad de la Victoria» en dicho templo. También se cortaba un pastel con la forma de un hipopótamo como símbolo de la total destrucción de Seth: «Trae al hipopótamo en forma de pastel a la presencia de El-que-Está-con-el-Brazo Levantado... ¡que seas tú aniquilado, Oh Seth, que seas tú aniquilado!... Éste es Horus, el protector de su padre, Osiris, quien prevalece sobre el hipopótamo» [11].

Las dos estatuas que se encontraron en la tumba de Tutankhamón que muestran al rey con un arpón en su mano levantada mientras permanece en un pequeño esquife de papiro, representa al rey interpretando esta misma acción simbólica (fig. 140). Dado que la escultura egipcia de bulto redondo rara vez retrata a un rey ejecutando una acción, sin embargo, sólo puede ser la importancia de este ritual la que originó el pasar por alto la convención normal en la producción de estas obras. El propio hipopótamo probablemente no se representó con la figura del rey que lo arponeaba para que la criatura no llegara a ser mágicamente un peligro en la tumba real.

El motivo de la caza de aves salvajes en las marismas —normalmente con un boomerang o un palo arrojadizo— es quizá paralelo simbólicamente a las escenas de la caza del hipopótamo ya consideradas, aunque la acción de la caza del ave puede implicar, como veremos, otras connotaciones. Curiosamente, aunque la escena de la caza del pato es uno de los motivos más populares en las tumbas privadas egipcias del Reino Nuevo, casi nunca aparece en las tumbas reales, quizá por razones simbólicas o simplemente porque se utilizó en las tumbas de los plebeyos. La única excepción está en la tumba del rey Ay en el Valle de los Reyes occidental, pero Ay fue un plebeyo la mayor parte de su vida y podría ser que la elección de este motivo en la tumba de este rey estuviera basada en su bagaje personal. Relacionada más directamente con las intervenciones reales aparece la acción de atrapar aves salvajes en redes —una actividad representada en muchos templos—, que muestra al rey utilizando dicha red con la ayuda de varios dioses (fig. 141). En Edfú el significado simbólico de esta acción se pone de manifiesto porque en la representación en los muros de dicho templo la red contiene no sólo aves atrapadas, sino también las figuras simbólicas de un grupo de cautivos maniatados. La contención de lo ingobernado se puede expresar de varias mane-

ras, con aspectos de contexto y decoro sin duda desempeñando unos papeles importantes en la elección de la expresión específica del motivo [12].

Acciones simbólicas rituales y no rituales

Del mismo modo que al principio de este capítulo se hizo una distinción entre lo real, lo mítico y lo que hemos llamado acciones iconográficas, debemos hacer otra distinción entre las acciones rituales y las acciones no rituales que se corresponden con intenciones o significados. En otras palabras, aunque todas las acciones rituales son simbólicas, algunas acciones que tienen lugar en la vida cotidiana, fuera del contexto de un ritual formal, también pueden adquirir un significado simbólico. Aunque las acciones rituales son con mucho las más comunes en el arte egipcio, ambos tipos de actividad deben tomarse en cuenta a fin de comprender totalmente el simbolismo de la acción.

La importancia del ritual es primordial, ya que desde una perspectiva antropológica la mayoría de las religiones se fundamentan en el mito sustentado por un ritual, dirigido a lo que se ha dado en llamar «transformación de estado», la manipulación de la realidad para el beneficio humano, como dominar el mal o a las fuerzas malevolentes y la obtención de fuerzas positivas y de bendiciones materiales [13]. Esta definición era especialmente cierta con respecto a la antigua religión egipcia que utilizó el mito y el ritual —por medio del símbolo y la magia— exactamente de esa manera. Aunque los mitos egipcios proporcionaban un modelo descriptivo de cómo se había llevado a cabo la creación del mundo y un modelo también de cómo podía continuar si todo transcurriese de forma adecuada, los rituales fueron igualmente importantes al proporcionar una afirmación de las creencias y unos medios mágicos para efectuar la requerida «transformación de estado». Si los mitos retrataban la naturaleza subyacente de la realidad, las acciones rituales preservaban y mantenían esta misma realidad subyacente [14]. Muchas de las acciones que se han debatido antes, entran claramente dentro de esta categoría, pero consideraremos un ejemplo por separado —el ritual o conjunto de rituales que los egipcios llamaban la «apertura de la boca»— con el fin de definir mejor el tipo de simbolismo inherente a las acciones rituales.

La «apertura de la boca» parece que se llevó a cabo sobre las estatuas de los dioses (y probablemente también sobre las de los reyes) desde una época relativamente temprana. En el Reino Nuevo y en pe-

riodos posteriores, el rito se aplicaba también a otras estatuas, a la momia del difunto (ahora también a las personas que no eran miembros de la realeza) antes del entierro (fig. 142) y a otras varias imágenes destinadas a la curación o protección, como el escarabeo con forma de corazón que se colocaba sobre la momia. El concepto central que subyace detrás de este rito parece haber sido el mismo en todas las formas de expresión: animar de manera mágica y simbólica a la estatua, imagen o momia (en este último caso, quizá también restituyendo el *ka* a su cuerpo) y, en todos los casos, permitir al objeto funcionar como un ser o entidad viviente.

Pueden existir variaciones en la representación de la ceremonia en circunstancias diferentes, pero los aspectos principales del rito se pueden ver claramente en esta aplicación a la estatua real. Primero, la estatua estaba situada mirando al sur sobre un montículo o cama de arena limpia —lo que significaba un entorno limpio, pero también simbolizaba el montículo primigenio de la creación [15]— aplicándole preliminarmente incienso. El incienso parece que se ofrecía a la estatua en varias ocasiones a lo largo del rito (véase Materiales). Lo siguiente era rociar a la estatua con agua desde dos juegos de vasijas y cada juego de cuatro vasijas representaba a los dioses de los puntos cardinales. Entonces se presentaban a la estatua diez bolas o pellas de natrón, una sal que se daba en la naturaleza, y cinco pellas de incienso para la purificación de su boca. A continuación se sacrificaba a varios animales ante la imagen. La fórmula requería dos bueyes, dos gacelas y un pato o ganso. El muslo y el corazón de uno de los bueyes se presentaba directamente a la imagen, significando, en apariencia, el poder y la vida del animal sacrificado.

Cuando estas fases preparatorias se completaban, la boca de la estatua se tocaba con varios instrumentos, como una azuela y un cincel, que representaban figurativamente la «apertura de la boca». Estos instrumentos estaban hechos con puntas de sílex o de hierro —ambas sustancias eran simbólicas (véase Materiales), y se suponía que abrían los ojos y los oídos de la estatua tanto como su boca, y así se le confería la totalidad de las facultades de un ser vivo. La boca de la estatua también se untaba con leche, exactamente como un niño recién nacido recibe por primera vez esta sustancia, aunque el verdadero significado simbólico de esta parte de la ceremonia podría haber tomado algún otro significado. Por último, se vestía a la estatua, se le ungía y se le ornamentaba con objetos de joyería otorgándosele varias insignias de su cargo, o de realeza en el caso de la estatua de un rey. En este punto se podía ofrecer una comida a la estatua y considerarla completa no sólo como una imagen, sino también como una entidad

animada investida con una vida propia o identificada con el dios que toma vida dentro de ella.

En esta detallada descripción vemos cómo un ritual algunas veces puede interpretarse sólo una vez y no necesita acciones o actividades repetidas. Sin embargo, el elemento de control es el centro de la actividad ritual, porque virtualmente cada circunstancia de las acciones rituales está cuidadosamente dictada y los materiales que se usan, así como el tiempo, lugar y manera en la que se realiza la acción están todas prescritas, con cada detalle de una secuencia establecida poseyendo su propia significación simbólica. Aunque puedan existir variaciones en el ritual, cada una de ellas sigue su propia secuencia de acciones específicas sin separarse de ella en modo alguno.

Por contraste, las acciones no rituales no consisten en una serie de secuencias de eventos. Éstas pueden suceder de forma espontánea y, en teoría al menos, en cualquier momento. Es puramente el simbolismo de la acción misma la que es significante y esto no depende de fórmulas prescritas para su efectividad. Así, como han señalado muchos estudiosos, como Wolfhart Westendorf y Philippe Derchain, las representaciones de ciertas acciones que se encuentran en la vida cotidiana están codificadas a través del uso de pistas sutiles que indican la presencia de un motivo simbólico subyacente [16]. Se pueden encontrar varios ejemplos en las pequeñas capillas doradas de Tutankhamón, en los paneles decorados que muestran al rey y a su joven esposa Ankhesenamón inmersos en una diversidad de actividades. Ankhesenamón lleva el peinado de Hathor y ofrece sendos símbolos hathóricos, como el *menat* y el *sistro,* a su esposo, así como flores de loto y fruta de mandrágora, poseyendo todos ellos asociaciones sexuales bastante definidas. En dos de las escenas en particular, la significación de las acciones del rey pueden también reforzar esta asociación. En una de las escenas, Tutankhamón dispara con un arco a los patos salvajes, mientras que en la otra vierte líquido sobre la mano de la reina desde un frasco cilíndrico, mientras sujeta lotos y mandrágoras (fig. 143). Debido a que las acciones de disparar con un arco y verter líquido pueden ambas expresarse utilizando la misma palabra egipcia *seti,* que también se utilizaba con el significado de eyaculación o impregnación sexual, se piensa que estas acciones se relacionan con el tema subyacente de lo que para los egipcios parecen haber sido los conceptos inseparables de sexualidad física y de renovación de vida.

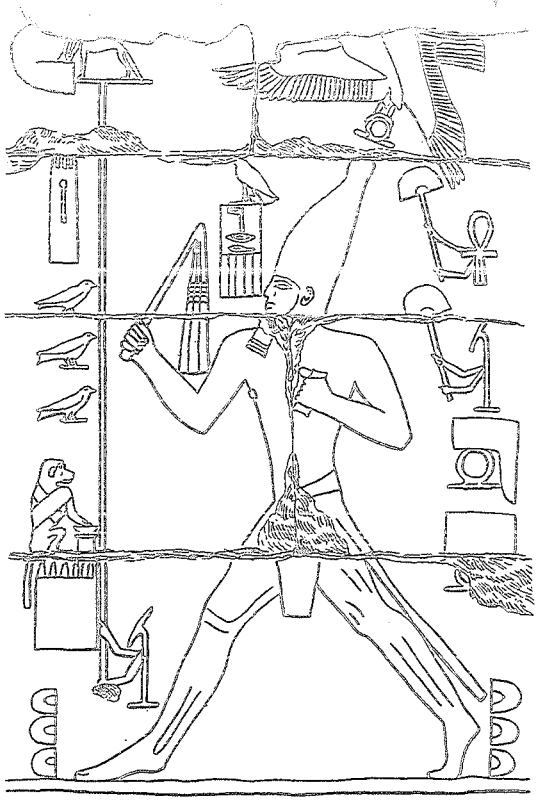
Debería señalarse que no todos los egiptólogos están de acuerdo con esta interpretación [17], aunque otras escenas se prestan también a

esta interpretación simbólica. Se puede aludir a un simbolismo parecido en obras funerarias de carácter privado, donde las flores de loto que llevan hombres y mujeres podrían ser perfectamente símbolos de renacimiento, y el fruto incomestible de la mandrágora, que se lleva o se huele en estas escenas, puede tener las mismas connotaciones a un nivel físico más directo. Otra vez, algunos estudiosos, siguiendo a Westendorf y Derchain, creen que esas representaciones que presentan al dueño de la tumba cazando aves silvestres o alanceando peces (o en ocasiones hipopótamos) en las marismas, contienen varios elementos simbólicos relacionados con el sexo, la fertilidad y el renacimiento. La marisma en sí misma se relaciona frecuentemente con la creación original, con el verdor de las plantas vivas, con la fecundidad y con Hathor, diosa del amor sexual. Tanto la caza de patos salvajes o de hipopótamos (un símbolo del triunfo del más allá sobre las fuerzas del caos) como la captura del pez bulti (símbolo del sol y del renacimiento) pueden encajar en el omnipresente tema de la sexualidad, nacimiento y renacimiento, como Westendorf ha señalado, porque el acto del lanzamiento del palo arrojadizo (en egipcio *qema*, «arrojar») forma un juego de palabras visual en la palabra *qema*, «crear» o «engendrar», exactamente igual que la palabra *seti* que se utiliza para el alanceamiento del pez que se parece a la palabra *seti*, «impregnar» [18]. En escenas como éstas es digno de atención que el hombre normalmente esté acompañado no sólo por su mujer peinada con su peluca (a menudo un símbolo específicamente sexual) y con sus mejores galas, sino también por la pareja de niños que pueden funcionar como la manifestación explícita del tema de la fertilidad sexual, nacimiento y, por extensión, de renacimiento. Es posible, por supuesto, que estas representaciones expongan actividades recreativas reales sin ningún tipo de simbolismo más profundo, aunque esto no excluye la presencia de líneas adicionales de interpretación simbólica, ya que mucho del arte egipcio está diseñado para funcionar a varios niveles, como Gay Robins ha indicado recientemente [19].

Otra actividad con significación simbólica en la esfera funeraria es la que presenta a la persona fallecida inmersa en el juego de tablero de los treinta cuadrados sin ningún oponente. Estudios recientes demuestran que este juego solitario viene a indicar una partida contra los poderes invisibles del más allá y, como tal, la acción es un símbolo del paso triunfante a esa esfera [20]. Aunque el motivo se encuentra principalmente en contextos funerarios privados del Reino Nuevo, no está exento de un paralelo con la realeza y aparece en una representación de Nefertari, donde la reina se muestra ocupada en esta actividad en su tumba en el Valle de las Reinas.

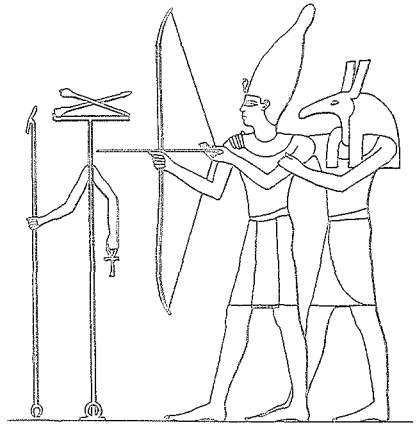
Aunque se pueden encontrar representadas otras actividades no rituales en contextos tanto funerarios como domésticos, el simbolismo de estas acciones es casi invariablemente el de la sexualidad, el nacimiento y el renacimiento en el más allá. Alguna de estas acciones están próximas o podrían clasificarse como gestos, pero los gestos verdaderos representan una importante subcategoría de actividad simbólica que examinaremos en el capítulo siguiente.

Acciones reales, míticas e iconográficas



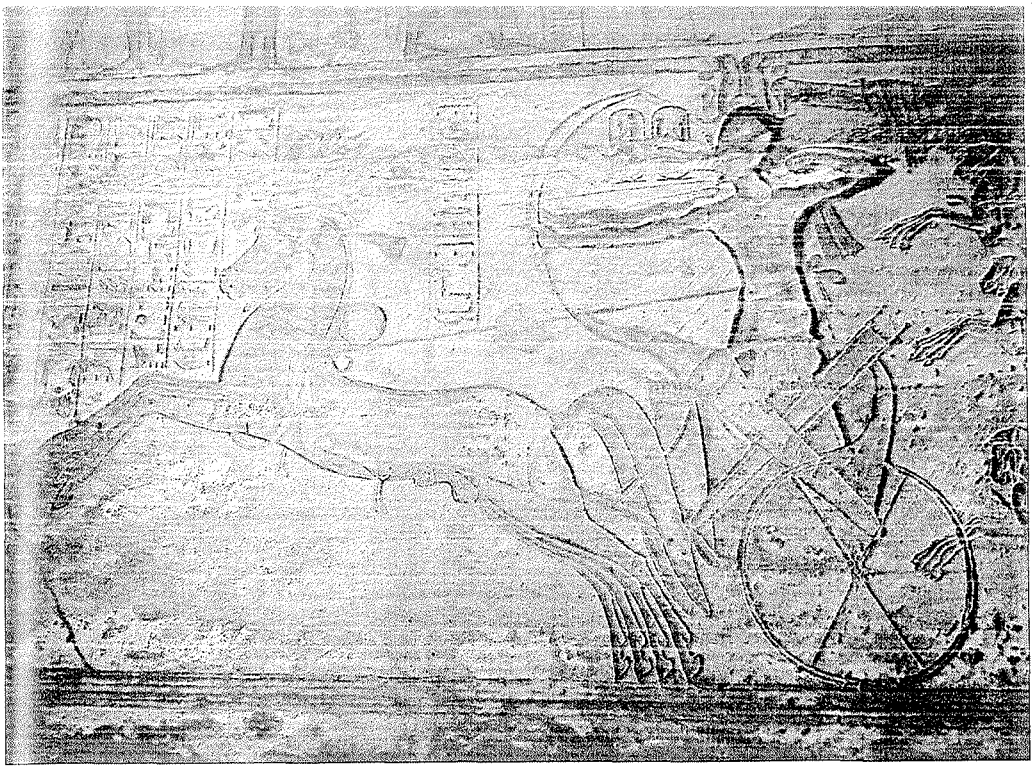
132. *(Derecha) El rey Djoser, dinastía III, corriendo la carrera* heb-sed. *Complejo de la Pirámide escalonada, Saqqara.*

Muchas representaciones que muestran al rey egipcio ocupado en algún tipo de actividad ritual, representan sucesos en los que el rey participaba verdaderamente. Esta escena, por ejemplo, muestra la participación del rey en su festividad del jubileo *sed*, en la que corría alrededor de un itinerario prescrito llevando con él el *imiet-per*, un documento que funcionaba como una escritura de propiedad del terreno del festejo y, por extensión, de la totalidad de la tierra de Egipto. De este modo, la acción simbolizaba una reafirmación y una renovación del gobierno del monarca sobre su reino.



133. *(Izquierda) Tutmosis III y el dios Seth, dinastía XVIII. Templo de Amón, Karnak.*

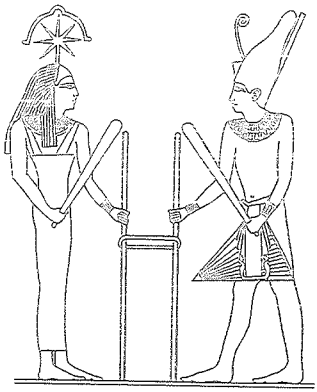
Otras representaciones muestran al rey inmerso en actividades míticas que posiblemente hayan sido interpretadas en algunos casos (como en ciertos rituales en el templo donde probablemente sacerdotes disfrazados representaban a las diferentes divinidades), pero que a menudo parecen ser puramente imaginarias. En este ejemplo, el dios Seth aparece enseñando al rey el uso del arco, y mientras la mayoría de los monarcas, sin duda, recibían instrucción en el uso de este arma, la presencia figurativa y asistencia directa del dios es una metáfora de la dirección divina y el apoyo que se creía que el rey disfrutaba.



134. *Escena de batalla de Ramsés II, dinastía XIX. Gran Templo de Abu Simbel.*

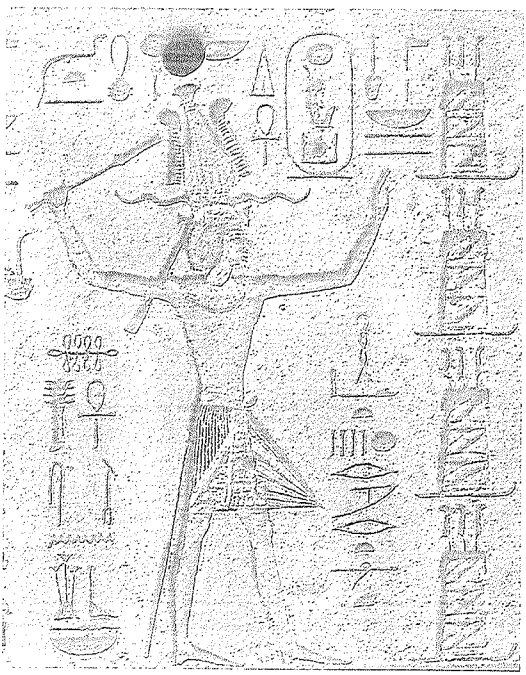
Algunas veces, las acciones que se encuentran en el arte egipcio son de naturaleza realista, pero representadas de una forma exagerada o irreal debido a la finalidad simbólica o propagandística. Esto se ve en la manera en la que el rey aparece aquí tensando el arco mucho más atrás de lo que sería posible. Una flecha de verdad sería demasiado corta para poder ser disparada en un arco tan tenso (en otras escenas, la longitud irreal de la flecha en el arco se puede comparar con las flechas mucho más cortas en el carcaj del carro del rey), además, el arco no se puede apuntar adecuadamente si se dispara de esa manera, porque la mano de atrás siempre se debe fijar en algún punto sobre la cara. La razón para este tipo de representación se ha pensado algunas veces que era para evitar que la cara del rey se cubriera con la cuerda del arco, pero el artista antiguo simplemente omitía parte de la cuerda cuando esto sucedía en sus representaciones, y el tensado excesivo es a menudo mucho mayor de lo necesario para dejar despejada la cara del arquero. Es más probable que la exagerada acción sea un «sobretensado heroico» dirigido a atribuir una fuerza y destreza sobrehumanas al rey. Otro aspecto de este mismo tipo de acción irreal se ve en el modo en el que las riendas del caballo están atadas en torno a la cintura del rey. Sería imposible conducir el carro de esta manera y las riendas de hecho las sujetaba un conductor de carro.

El servicio de los dioses



135. *(Izquierda) La ceremonia del «tendido de la cuerda». Templo de Amón y Re-Horakhty, dinastía XVIII. Amada, Nubia.*

La participación del rey en el servicio de los dioses comenzaba con la mismísima fundación de un nuevo templo. El propio rey iniciaba la nueva construcción o la ampliación de los templos existentes con la ceremonia del «tendido de la cuerda» por la que el lugar se orientaba y los límites de la estructura se delineaban. Esta representación muestra al rey realizando esta acción —el equivalente ceremonial de la «inauguración»— míticamente, con la ayuda de la divinidad Seshat, que era la diosa patrona de la escritura y de la medida.

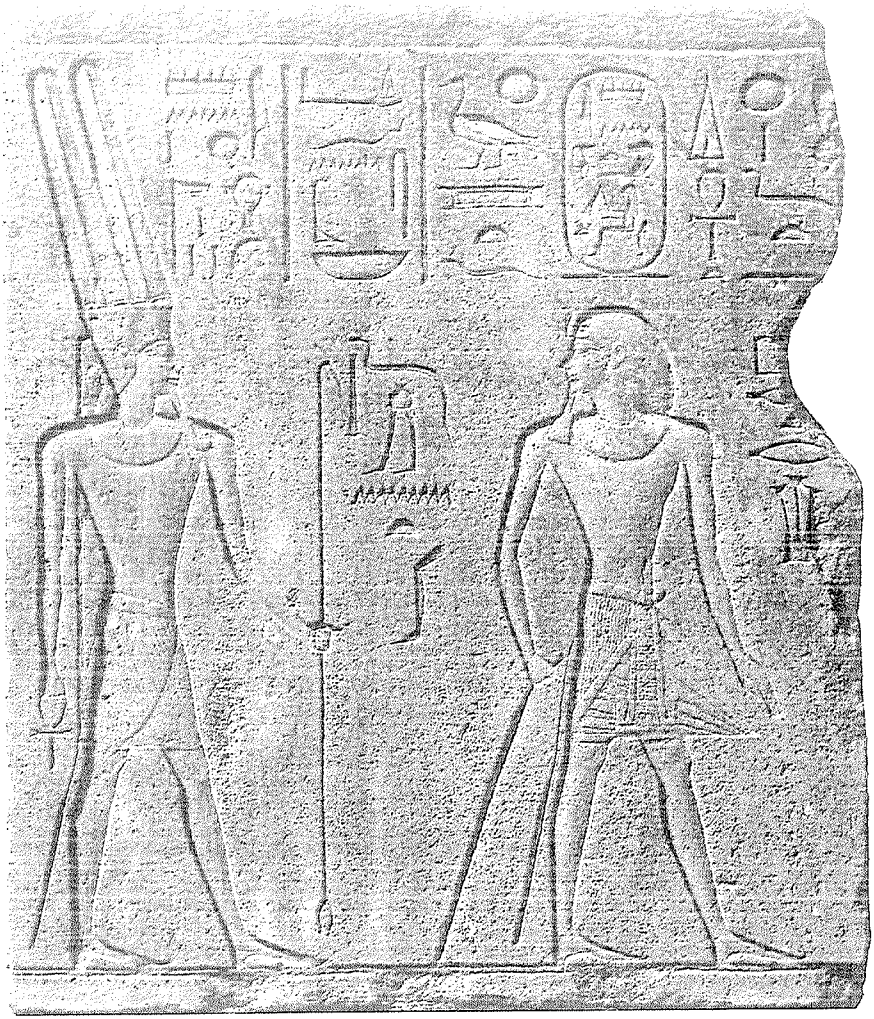


136. *(Arriba) El rey presentando una imagen de Maat. Templo de Seti I, dinastía XIX. Abidos.*

De las muchas ofrendas que el rey y sus representantes sagrados presentaban a los dioses, algunas eran puramente simbólicas. La «presentación de Maat», en la que el rey ofrecía una pequeña figura de la diosa de la verdad como un símbolo de su mantenimiento del orden establecido por los dioses es un ejemplo común. Aunque el rey realmente presentaba una pequeña estatuilla de la diosa en este ritual, él actuaba en el papel del dios Thoth, esposo de Maat, y aparece en compañía de los propios dioses, situando así la acción en dos esferas, la real y la mítica.

137. *(Izquierda) Hatshepsut presentando las arcas* meret. *Bloque decorado procedente de la Capilla Roja, Karnak, dinastía XVIII.*

Algunas de las acciones del rey se relacionaban con motivos simbólicos diferentes al mismo tiempo. En el ritual conocido como la presentación de las «arcas *meret*», contenedores cubiertos por cuatro plumas y atados estrechamente, contenían telas de cuatro colores diferentes que eran llevados ante el dios cuatro veces. Cada elemento cuádruple simbolizaba los cuatro puntos cardinales y la unión del país a un nivel político. Pero en un nivel religioso, la acción significaba también el poner juntas las partes desmembradas y dispersas de Osiris por las cuatro regiones y completar a ese dios.



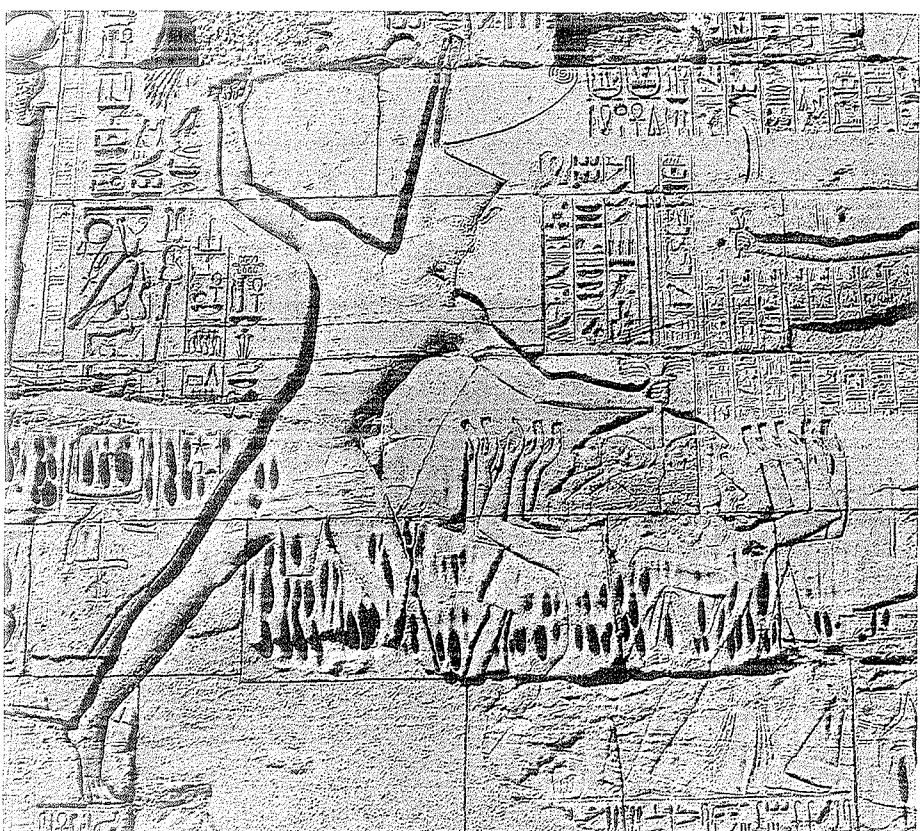
138. *Hatshepsut «retirando el pie» ante Amón. Bloque decorado procedente de la Capilla Roja, Karnak, dinastía XVIII.*

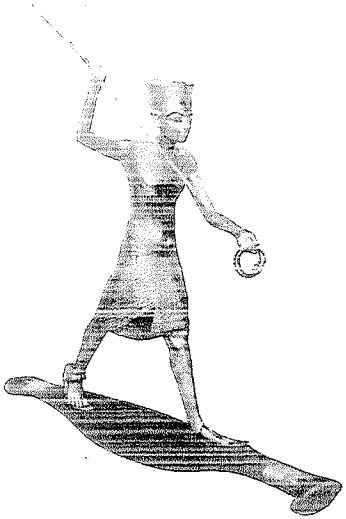
El cuidado de los dioses por el rey se extendía no sólo a la presentación de las ofrendas de comida, bebida y ropa, sino también a muchos otros regalos, y además a la protección y el cuidado de los dominios terrenales del dios. Al final de las actividades rituales representadas ante el dios, el rey o el sacerdote oficiante debía retirarse de la presencia del dios mientras representaba la «retirada del pie», barriendo todas las huellas del pie delante de la capilla y así restaurarla a su estado original y, simbólicamente, a sus condiciones primigenias de la creación original.

El mantenimiento del orden

139. *El rey golpeando a los enemigos. Sala hipóstila del Templo de Amón (muro norte), Karnak, dinastía XIX.*

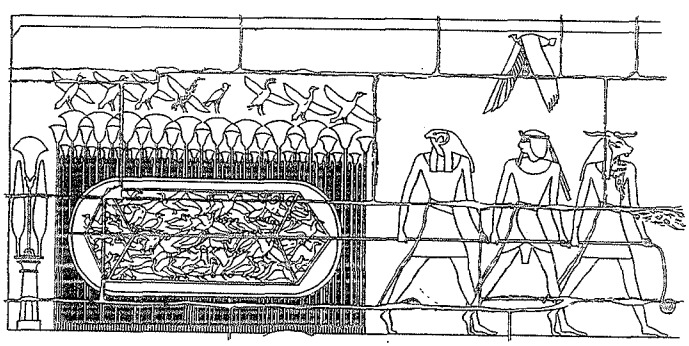
La expresión más común del motivo del rey manteniendo el orden en su reino —y simbólicamente en el mismo cosmos— es la escena de golpear la cabeza que se conoce desde las primeras dinastías. En estas escenas, el rey agarra a los cautivos enemigos (a menudo diferenciados étnicamente para sugerir todos los enemigos de Egipto) por los cabellos y levanta su brazo para ejecutarlos con una porra o maza. Aunque dichas ejecuciones se sabe que tuvieron lugar en los periodos iniciales de la historia egipcia, y ocasionalmente quizás en el Reino Antiguo, la mayoría de los egiptólogos creen que las escenas posteriores son puramente ceremoniales siendo incontables repeticiones simbólicas de un género figurativo establecido, considerado tan efectivo como el aniquilamiento real de los enemigos.





140. *(Izquierda) El rey cazando hipopótamos. Tumba de Tutankhamón, Valle de los Reyes. Tebas, dinastía XVIII. Museo Egipcio. El Cairo.*

Otro ejemplo del mantenimiento del orden se encuentra en la cacería por parte del rey de criaturas hostiles, especialmente el hipopótamo, que era la criatura más peligrosa e inquietante que se encontraba en el antiguo Egipto. No es sólo que varios reyes aparezcan arponeando a estos animales en verdaderas escenas de caza, sino que también la cacería se representaba en un ritual anual en el templo y el motivo se da también en escenarios simbólicos, como aquel en el que Tutankhamón aparece de pie en un esquife ligero de papiro con el arpón levantado preparado para lanzarlo a la criatura que no se ve. El hipopótamo no se mostraba, probablemente con el fin de evitar su presencia, en potencia peligrosa, en la tumba del rey. Dos modelos como éste se encontraron en la tumba de Tutankhamón, quizá representando al rey y a su espíritu doble o *ka*.



141. *(Arriba) El rey con los dioses atrapando con red a las aves salvajes. Sala hipóstila del templo de Khnum, Esna, periodo Ptolemaico.*

Un tercer ejemplo de este mismo motivo del mantenimiento de la armonía y de la seguridad cósmica aparece en ciertas escenas en las que se muestra al rey haciendo una redada de aves salvajes, que simbolizan a los espíritus hostiles de las marismas y así también a lo ingobernado y a la falta de armonía en el cosmos. Aunque es un motivo corriente en las tumbas privadas, esta actividad no se representó en las tumbas reales, apareciendo, sin embargo, en la decoración del templo, donde es claramente de carácter simbólico. No sólo se representa al rey atrapando a las aves salvajes en la compañía de los dioses y de este modo actuando en un contexto mítico, sino que también en una escena del templo ptolemaico de Kom Ombo la red encierra a las figuras de cautivos humanos atados junto a animales y aves mostrando, a la postre, la naturaleza simbólica de la actividad, es decir, la contención divina del desorden y de lo ingobernado.

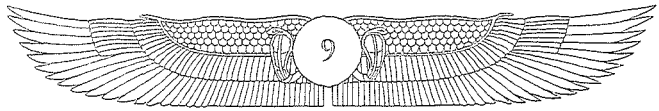
Acciones simbólicas rituales y no rituales

142. *(Izquierda) Acción ritual. La ceremonia de la apertura de la boca. Tumba de Tutankhamón, dinastía XVIII. Valle de los Reyes, Tebas.*

El mayor número de acciones formales que se representa en el arte egipcio son de naturaleza ritual, lo que explica que la mayoría de los aspectos de la actividad —el tiempo, el lugar y la manera en la que se lleva a cabo— estaban cuidadosamente prescritos en cada detalle, normalmente poseyendo significación específica simbólica. Esto se puede ver en la ceremonia de la apertura de la boca que aquí se expone, la cual era parte de un conjunto complejo de rituales dirigidos por medios mágicos a otorgar la vida a objetos sin ella, tales como una estatua o la imagen de un dios o ser humano, o reintegrando la vida a la momia del difunto.
El ritual se llevaba a cabo a cierta hora del día, en un escenario específico, con detalladas instrucciones que se seguían para su finalización. El punto crucial simbólico de la ceremonia sucedía cuando se tocaban la boca, los oídos y los ojos de la momia o estatua —se abrían simbólicamente— por medio de varias herramientas rituales que incluían una pequeña azuela con una punta de hierro o sílex (ambos materiales simbólicos). En este punto se creía que el difunto obtenía la vida a través de la identificación con el espíritu superviviente y la imagen inanimada se creía que recibía la inmanencia del dios.

143. *(Arriba) Acción no ritual. El rey vertiendo líquido en la mano de su esposa (capilla pequeña dorada de Tutankhamón), dinastía XVIII. Valle de los Reyes, Museo Egipcio, El Cairo.*

Entre muchos de los temas de acción simbólica que se encuentran en el arte egipcio, algunos son de una naturaleza no ritual y se pueden relacionar discretamente con la sexualidad física que se contemplaba como simbólica del nacimiento y de ahí del renacimiento en el más allá. Aunque estos temas se encuentran más corrientemente en las pinturas de las tumbas privadas del Reino Nuevo, también aparecen ocasionalmente en el arte real del periodo Amarniense y en sus secuelas inmediatas, cuando los reyes egipcios a menudo se representaron en escenarios domésticos con los miembros de sus familias. Tal es la escena de los tesoros funerarios de Tutankhamón que representa al rey sujetando flores de loto y mandrágoras, que se han interpretado como símbolos de sexualidad y, vertiendo líquido desde un pequeño frasco cilíndrico dentro del cuenco de la mano de su esposa. Debido a que la acción de verter se expresaba con la misma palabra que se usaba para la eyaculación sexual, esta acción puede ser un concepto sutilmente codificado por el cual la unión sexual se sugiere como una metáfora simbólica de la regeneración en la otra vida. Varias acciones diferentes, como disparar un arco, también representada en esta capilla, se describen con la misma palabra que para verter y podrían tener idéntica connotación.



EL LENGUAJE DEL CUERPO
el simbolismo de los GESTOS

«Mis manos hacen "ven a mí, ven a mí".
Mi cuerpo dice, mis labios repiten.»

Estela de Wahankh Intef II, procedente de Tebas

La utilización simbólica de los gestos es uno de los aspectos más importantes y fascinantes del simbolismo inherente en el arte del antiguo Egipto. Pero es también uno de los aspectos más complejos y uno de los que requiere un estudio más cuidadoso. Aunque la línea divisoria entre las representaciones de *acciones* simbólicas —como se ha discutido en el capítulo anterior— y *gestos* simbólicos puede parecer al principio muy delgada, podemos definir a los gestos como movimientos, actitudes o poses individuales específicamente prescritas que se pueden utilizar como parte de una actividad mayor o que pueden funcionar independientemente.

Hasta cierto punto, la mayoría de las culturas humanas hacen uso de actitudes y gestos específicos en el curso de la vida cotidiana e incluso en contextos bastante formales con el fin de expresar relaciones o comunicar ideas, opiniones o emociones. Los gestos pueden acompañar, añadir o incluso sustituir a la palabra hablada en muchos escenarios. Esto puede observarse en casi cualquier parte del mundo moderno en actividades que van desde inclinarse, saludar o darse las manos, hasta las algunas veces efectivas gesticulaciones cómicas que son el último resorte de aquellos que necesitando comunicarse no hablan el mismo lenguaje. No todas las culturas emplean a propósito estos gestos en sus representaciones artísticas, mientras que los artistas egipcios parecen haber incorporado el simbolismo de los gestos en sus composiciones de una manera consciente desde tiempos muy iniciales [1]. De hecho, una gran parte del arte formal egipcio se sustentaba en torno a esta clase de representación y un vocabulario específico de actitudes y gestos se utilizó a lo largo de la mayor parte de la historia fa-

raónica, hasta el grado de que muchos de los motivos más importantes del arte egipcio realmente se pueden clasificar por los gestos que representan.

Tipos de gestos

Cuando se analiza el arte egipcio desde esta perspectiva, ciertos tipos y grupos de gestos se hacen claros por sí mismos. Desde el principio debe hacerse una distinción entre lo que nosotros podríamos llamar gestos *independientes* y *secuenciales*. Un gesto que se puede interpretar sin referirse a otros gestos o acciones delante o después debe denominarse como independiente y muchas de las «poses» de las figuras que se ven en el arte egipcio reflejan este tipo de gesto. Por ejemplo, los brazos cruzados de muchas momias y estatuas representan un gesto de este tipo (fig. 146), una pose o postura específica adoptada con el fin de transmitir una afirmación simbólica (normalmente recordando la asociación de la figura con el dios Osiris) que es completa e independiente en sí misma.

Por otro lado, los gestos secuenciales existen sólo como parte de un complejo mayor de acciones, gestos o actividades. Por ejemplo, el así llamado gesto *henu* que formaba parte de un ritual de alabanza conocido como «La Recitación de las Glorificaciones», a menudo aparece en escenarios funerarios desde los tiempos del Reino Antiguo (fig. 147). Pero un examen de las representaciones existentes muestra que la descripción de este gesto es simplemente una parte —quizás el punto álgido o la parte más característica— de una serie compleja de movimientos y gestos[2]. El hecho de que una pose o actitud particular, normalmente descrita en las representaciones del ritual *henu,* se pudiera aislar visualmente y utilizarse para significar la secuencia total de actividad ilustra precisamente lo que significa un gesto secuencial. Escenas como aquellas de la tumba de Kheruef en Tebas de la dinastía XVIII, que muestra bailarinas en varias fases de movimiento, proporcionan otro claro ejemplo de gestos secuenciales.

Los gestos de cada clase podrían suponer varios tipos de movimiento específico, incluyendo la colocación o movimiento de todo el cuerpo, aunque normalmente sólo la cabeza, los brazos o las manos están involucrados. Como demuestra el ritual *henu*, las representaciones de los gestos están típicamente «congeladas» en su punto más característico en aras del mejor reconocimiento, y esto es también cierto tanto para el tipo independiente como el secuencial. De este

modo, los artistas egipcios normalmente representarán un gesto en un mismo punto determinado, más que en cualquier otro punto o momento de su actuación, aunque algunas veces pueden aparecer otras variantes. Desafortunadamente, no siempre tenemos la evidencia suficiente para aclarar si ciertos gestos estaban aislados o si eran parte de unas series secuenciales y así directamente vinculados a lo que parecen ser gestos diferentes. De esta manera, cuando aparecen dos o más figuras que gesticulan, no siempre es posible decir si las figuras representan acciones paralelas o consecutivas, es decir, gestos diferentes que *parecen* tener un significado similar o simplemente son partes de una serie.

La «perspectiva compuesta», o naturaleza «*aspectiva*» de la representación egipcia bidimensional, también hace difícil la reconstrucción de varios gestos y conocer, por ejemplo, si se utilizaba el brazo izquierdo o el derecho, o incluso si se tenía la intención de que los brazos se percibieran como si estuvieran de frente o de lado en la representación individual del gesto [3]. Estos factores algunas veces hacen que la recuperación de modelos de gestos —y de su interpretación— sea una materia difícil, pero en muchos casos representaciones bidimensionales y tridimensionales se pueden comparar con la evidencia textual, de modo que se pueda entender cómo se hacía un gesto y qué significaba.

Cuando se tienen en cuenta todos estos factores, se pueden aislar una gran cantidad de gestos diferentes, pero los más importantes y que se encuentran con más frecuencia pueden dividirse en un número limitado de categorías distintas [4]: gestos de dominación, de sumisión, de protección, alabanza, invocación, ofrenda, duelo y regocijo.

Dominación. Aunque se veían rara vez en la vida cotidiana, los gestos de dominación se encuentran en escenas formales que describen la victoria de los reyes o de los dioses sobre enemigos. La escena de golpear que se ha discutido en el capítulo anterior, que estaba sin duda basada en la ejecución verdadera de prisioneros, parece que llegó a ser puramente una estratagema representativa en la que la maza del rey levantada llegó a ser un gesto que significaba el concepto de la destrucción de enemigos. Las descripciones del rey de pie, con el pie sobre los cuellos o las espaldas de los enemigos, representa un gesto paralelo, como lo son los ejemplos de los «arcos vueltos» que se considerarán más detalladamente más adelante.

Sumisión. Estos gestos incluyen el gesto básico de respeto de inclinarse, mediante el que un individuo a menudo se toca con una o las dos manos las rodillas y/o se coge uno o los dos brazos u hombros

con las manos contrarias. Estos gestos se intensifican con la completa postración del individuo. Un gesto de sumisión diferente que se encuentra con frecuencia en las escenas de batalla de Reino Nuevo, donde aparecen enemigos derrotados, incorpora el emplazamiento de un brazo delante de la cara, como si las figuras derrotadas intentaran protegerse de sus ganadores o suplicaran clemencia.

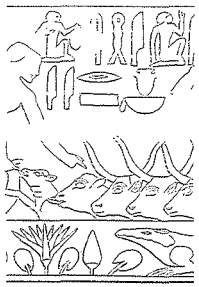
Protección. Desde tiempos del Reino Antiguo, un gesto específicamente protector se puede encontrar en representaciones que muestran figuras extendiendo uno o dos dedos estirados hacia criaturas peligrosas, como el hipopótamo o el cocodrilo (fig. 144). Amuletos que consistían en dos dedos tallados en piedra o hechos de algún otro material conllevaban la misma función apotropaica de este gesto.

Alabanza. La actitud básica de alabanza o súplica que se ve a menudo en representaciones de egipcios delante de su rey o de sus dioses implica la elevación de uno o ambos brazos al nivel de los hombros con la palma de la mano dirigida hacia el objeto de alabanza y mostrando el pulgar bajo la mano (fig. 145). La forma arrodillada del mismo gesto implica simplemente una intensificación del significado del gesto.

Invocación. El gesto comúnmente representado de «invocación» o llamada por el que una figura tiende la mano y hace señas hacia sí mismo con un brazo, se utilizó por el rey para convocar delante de él y por los oferentes que estaban delante de las mesas de ofrendas apelando a un dios o al espíritu de una persona fallecida para que se acercara y aceptara sus ofrendas con las palabras *(iw) en.i (iw) en.i* «(ven) a mí, (ven) a mí» (véase la cita que abre este capítulo). Así, una inscripción de la estatua de Nebnetcheru de la Baja Época en el Museo Egipcio de El Cairo, afirma «que el brazo pueda ser doblado en tu tumba». Normalmente, las representaciones describen al brazo estirándose un poco más que en el gesto de alabanza con la mano mantenida verticalmente, de manera que el pulgar se ve en la parte superior.

Ofrenda. La presentación formal, activa de un objeto está normalmente indicada por el hecho de que el objeto se sujeta en la mano estirada en forma de cuenco, un gesto distinto del de la última pose. El término egipcio para generosidad era *awet-a* «extensión de la mano», y aunque dicha pose podría comprenderse en la mayoría de los escenarios, figurativamente el gesto de «dar» se estiliza algo y normalmente sólo aparece en contextos formales.

Duelo. El gesto clásico de duelo que se puede ver con más frecuencia en el arte egipcio es uno en el que uno o los dos brazos se elevan ante



144.
Extender el dedo en un gesto de protección contra el cocodrilo que acecha bajo el agua. Mastaba de Ptahhotep, Saqqara.

la cabeza como si cubrieran la cara o están situados sobre o en lo alto de la cabeza. Sin embargo, en el mismo contexto aparecen otros gestos muy diferentes, como veremos cuando se hable de éstos con mayor detalle.

Regocijo. En este gesto ambas manos, o algunas veces sólo una, se mantienen con la palma hacia afuera por encima del nivel del hombro. La pose aparece en varias escenas de regocijo, tales como en la recepción de recompensas reales o en la celebración de victorias.

Examinaremos ejemplos de la mayoría de estas categorías en contextos verdaderos, para nuestro análisis debemos incluir el examen de varios gestos específicos que tienen significados muy diferentes mientras aparecen virtualmente idénticos, y otros que conllevan los mismos significados esenciales, aunque en apariencia son claramente diferentes.

Gestos similares con significados diferentes

Aunque algunas poses se representasen con más normalidad en ciertos periodos y se produjeran cambios a lo largo del tiempo en la plasmación de algunos gestos, existen una consistencia y una continuidad considerables en la utilización y el significado de los gestos egipcios. Esto es cierto hasta el punto de que en algunos casos, que a primera vista parecen ser gestos idénticos, se pueden distinguir basándonos en diferencias relativamente pequeñas de la manera en que la mano, o incluso los dedos, están colocados. Esto ya se observó en la diferencia entre el gesto de la invocación, donde la mano se estira verticalmente con el pulgar hacia arriba, en oposición al gesto de alabanza, en el que la mano se dirige hacia adelante con el pulgar en el lado (normalmente apareciendo bajo los dedos). Otros ejemplos incluirían los dos dedos estirados del gesto de protección en contraste con la postura de unción en la que el rey o el sacerdote mantienen su mano con un solo dedo extendido —normalmente el meñique—, que se ha sumergido en aceite y se utiliza para tocar la estatua o la imagen que está siendo ungida. En estos ejemplos están implicados de forma clara diferentes contextos, pero otros gestos no se diferencian tan fácilmente cuando las representaciones están solas sin un contexto distintivo o en situaciones en donde un gesto puede ser susceptible de muy diferentes significados.

Ambas situaciones se pueden ver en varios tipos de gestos con el brazo elevado en el que una figura divina o humana sube uno o los dos brazos con las manos vacías extendidas y con la palma hacia ade-

lante. Bajo circunstancias diferentes, esta pose puede significar salutación, alabanza, adoración, ruego, bendición, asistencia, protección, rendición, regocijo, resistencia o el dar una señal u orden [5]. Sin embargo, un examen más aproximado revela ligeras diferencias en algunas de esas poses o en los contextos en los que aparecen, y éstas son las sutiles pistas que debemos buscar en aras de definir y entender dichos gestos.

Un significado del gesto del brazo levantado se puede ver en un grupo de esculturas relacionadas, y en representaciones bidimensionales, con figuras en las que el brazo que se levanta se coloca al lado del cuerpo más que en la parte frontal y que exhibe este gesto en todo momento, incluso cuando es sólo la única figura representada. Este último aspecto es crucial, ya que indica que el gesto significa algo de la naturaleza de la propia figura más que una mera acción transitoria. Muchas de estas figuras con el brazo levantado se realizaron en el Oriente Próximo antiguo, donde encontramos que varias divinidades y semidioses o demonios se representaron de este modo. Estudios comparativos indican que el brazo levantado en la mayoría de estas figuras es un recurso apotropaico y protector por el que el poder del dios se muestra manifiestamente en el propio gesto, como si la divinidad estuviera amenazando con golpear a un enemigo con su mano y así mantenerlo a raya.

En Egipto, este mismo gesto se observa en representaciones del dios Min [6], así como en divinidades relacionadas con él, como Horus-Min y Min-Amón. También se pueden encontrar en ciertas representaciones del dios Bes y en otras figuras apotropaicas, como la de la figura leonina con el «brazo» derecho levantado que procede de la tumba de Tutankhamón (fig. 148), cuya naturaleza protectora se explicita por el gran símbolo de protección *sa* sujeto bajo la otra garra de la bestia. Detalles como éste refuerzan nuestro entendimiento de la naturaleza apotropaica o protectora de muchas figuras de este grupo con el brazo levantado, pero la identificación a menudo descansa en gran manera sobre cuestiones de contexto, o para ser más preciso, la ausencia del contexto en el que estas figuras muestren el gesto del brazo levantado.

De modo alternativo, un grupo diferente de gestos con el brazo levantado se puede encontrar en representaciones en las que dioses o humanos elevan sus brazos directamente ante otras figuras en contextos claros y consistentes. Un ejemplo específico se puede ver en las muchas representaciones de Isis, Neftis, Horus o Anubis de pie ante la figura del dios Osiris con uno o los dos brazos levantados, de manera que la mano —la palma hacia fuera— se dirige hacia el dios

(fig. 150). Tanto si las divinidades menores le tocan o simplemente si elevan sus brazos en la presencia de Osiris, esta pose a menudo se presume que es un gesto de apoyo para el dios momiforme. Es más que probable, sin embargo, que quizá dos o incluso tres gestos separados estén realmente comprendidos en estas escenas.

Las representaciones que muestran una figura tocando físicamente a Osiris con ambas manos parecen indicar apoyo, como en ocasiones se explica en textos e inscripciones asociados. En estos casos, sin embargo, ambas manos aparecen usualmente representadas como si estuvieran situadas sobre el dios, una mano sobre el hombro, la otra en el bajo torso o en el brazo. Pero en los ejemplos en los que una mano está situada sobre la figura de Osiris en su apoyo y la otra se levanta detrás del dios pero sin tocarle, sería preferible ver el gesto como una combinación de apoyo y de protección más que sólo de apoyo, puesto que, como veremos, las combinaciones de ademanes se conocen por otros patrones de gestos. En otros ejemplos que en principio pudieran parecer similares pero donde en realidad ninguna mano toca al dios, podría deducirse que no se indica apoyo. En estos casos, es probable que el gesto sea más de protección cuando la figura está muy próxima al dios —y especialmente detrás de él— y quizá de salutación o alabanza, cuando las figuras menores están más alejadas. La protección está a menudo implicada en casos de estrecha proximidad —como cuando el dios Amón anuncia «Yo puse a tus hermanas detrás de ti como guardia» [7], o indirectamente con el *sa ha.ef* o fórmula de «protección detrás de él» (véase Localización), mientras que las figuras humanas o divinidades a cierta distancia e incluso separadas del dios por otras a duras penas pueden estar protegiéndole y deben, por tanto, ser gestos de ofrenda, de salutación o de alabanza. La alabanza ante una divinidad, de hecho, se hace con una o dos manos exactamente de esta manera.

Muchas poses o actitudes ostensiblemente parecidas deben entenderse que representan gestos muy diferentes. Éstas se deben identificar y entender de acuerdo con la forma específica de la propia postura, así como por la concordancia con el contexto, incluyendo la identidad de la persona que representa un gesto determinado y la información aportada en las inscripciones y textos asociados. La interdependencia de las representaciones y textos trabaja en ambos sentidos. El gesto específico aludido en una inscripción como esa que registra las palabras siguientes del dios Amón a Tutmosis III, «Los brazos de mi majestad están levantados para rechazar al enemigo. Yo te doy protección hijo mío...» [8], no se puede determinar sin una evidencia figurativa.

Gestos diferentes con el mismo significado

Existe otra situación con gestos que parecen ser dispares en la forma, aunque ocurren en los mismos contextos y pueden, por tanto, entenderse como variantes que funcionan dentro de la misma gama de significados simbólicos. Para empezar, existe una cierta cantidad de libertad en la propia forma de los gestos individuales. Aunque un gesto concreto debe conformarse de acuerdo con ciertos parámetros para ser reconocido, y puede que haya elementos clave de la postura que permanezcan invariables, sin embargo, muchos gestos individuales pueden exhibir una gama de variantes.

En el nivel más básico, un determinado gesto debería ser representado de pie o de rodillas y en algunos casos incluso tumbado, y todavía mantener el mismo significado. Los gestos que se encuentran en el contexto de un subordinado ante un superior, por ejemplo (fig. 151), proporciona un ejemplo claro de este tipo de variación en un tipo de gesto establecido. Los sirvientes que aparecen ante sus señores, los granjeros que esperan en fila para comparecer delante de los escribas que están tomando notas de los impuestos y otras escenas que exhiben el mismo tipo de motivo, frecuentemente representan al subordinado con una postura gestual de respeto en la que la figura se inclina ligeramente con una mano tocando la rodilla mientras que sujeta un hombro con la mano opuesta. Sin embargo, el gesto básico puede variar, asiendo con las dos manos los hombros contrarios, o una mano tomando el hombro y la otra el antebrazo opuesto. En cada caso, esta pose se puede efectuar de pie, sentado o incluso postrado sobre el suelo (a menudo dependiendo de la proximidad del subordinado y de la figura del superior, como es el caso del ciudadano a quien le corresponde el «turno» para presentarse ante los escribas). El grado de diferencia que se muestra en la postura en estos ejemplos no es tan grande como para considerarla irreconocible como variante del mismo gesto básico con el mismo significado, pero en otros casos hay una gama más amplia de variedad.

La amplia gama de gestos que se encuentran en las escenas de duelo por el muerto (figs. 152-154) muestra esta variedad. El gesto clásico de duelo que se representa desde los tiempos iniciales, muestra al doliente con una o las dos manos levantadas ante la cara —como si la cubriera mientras llora—, aunque ejemplos en otras representaciones se pueden entender como si presentaran a las plañideras golpeando sus cabezas o incluso en el acto de arrojar polvo sobre sí mismas como lo hacían los individuos afligidos. Esta pose «estándar» de plañidera aparece con ellas en pie, sentadas o agachadas en el suelo,

con un significado similar en cada caso. No obstante, otros ademanes involucran poses muy diferentes, y se han encontrado en representaciones de plañideras humanas reales y en escenas que muestran a Isis y Neftis en su papel como las *djerety* o «dos milanas», las plañideras míticas que se lamentan por Osiris y por los difuntos que se identifican con él [9]. Aunque algunas de estas escenas pueden ser puramente simbólicas, los gestos distintivos realizados por estas diosas se encuentran todos ellos en escenas procedentes de tumbas verdaderas. En ambos casos, las plañideras pueden tener sus manos abiertas y extendidas un poco a los lados, cruzadas sobre o debajo de la cintura o con una mano agarrando el brazo contrario en algún punto entre la muñeca y el codo. Algunas de estas formas de gestos parecen tener un significado mítico reconocible. Por ejemplo, la pose en la que los brazos están cruzados bajo el nivel de la cintura pueden imitar el abrazo del fallecido por las alas protectoras de las diosas. Otros gestos del mismo grupo pueden tener una significación mítica similar, pero aunque el origen y el significado de estos gestos distintos no siempre son comprensibles, todos hacen de algún modo que se relacionen con el concepto de duelo, y funcionalmente deben verse como posturas diferentes del mismo complejo de gestos con idéntico significado esencial.

Este aspecto de la unidad de los diferentes gestos también se puede ver en otro aspecto de simbolismo gestual. Se debe recordar que distintos gestos se pueden representar por la misma figura al mismo tiempo, como cuando un cautivo arrodillado levanta una mano en un gesto de súplica mientras sujeta su rodilla en sumisión con la otra mano. De manera similar, las plañideras, con frecuencia, sujetan una mano delante de su cara con el gesto clásico de duelo, mientras que extienden la otra mano ante ellas en lo que podría ser otro gesto. Aunque las dos manos a menudo se utilizan juntas, casi todos los gestos egipcios con las manos pueden de hecho efectuarse con una sola mano cuando la otra está ocupada llevando o sujetando algo. Algunas veces, la acción de sujetar un objeto llega a ser en sí misma un gesto de ofrenda, como cuando el rey presenta una imagen de la diosa Maat con las palabras, «Yo te entrego a Maat con mi mano izquierda, mi mano derecha la protege» [10]. Esta habilidad de llevar a cabo un gesto normalmente de dos manos con una sola permite que dos gestos diferentes se usen simultáneamente, pero cuando dos ademanes distintos se utilizan al mismo tiempo, necesariamente encajan dentro del mismo tema global, o dentro de temas que son compatibles, como la sumisión y la alabanza, o la alabanza y el regocijo.

Así pues, existe un grado de flexibilidad considerable en las formas gestuales que puedan llevar el mismo significado simbólico, un principio que se debe sopesar con el de las diferencias sutiles en la pose que algunas veces expresan diferencias mayores de significado.

El arco vuelto: un gesto compartido

Un aspecto final de simbolismo gestual que se debe considerar aquí gira en torno al fascinante hecho de que los gestos podían funcionar como una especie de lenguaje internacional comprensible para los pueblos de distintas culturas y lenguas. Esto no implica que existiera un lenguaje universal de gestos, pero sí que ciertas posturas simbólicas podían extenderse entre un número de distintas culturas conectadas por el comercio, la diplomacia o incluso la guerra —como sucedió en Egipto con varias culturas del Oriente Próximo—, hasta el punto de que algunos gestos llegaran a ser ampliamente comprendidos.

Uno de los grupos más interesantes de gestos compartidos por Egipto y sus vecinos de oriente es un complejo de poses y posturas relacionadas con el uso del arco. Puesto que fue el arma más poderosa del mundo antiguo, el arco conserva un lugar importante en la iconografía de muchas culturas antiguas, especialmente en Egipto, donde fue un símbolo del poder de la monarquía y que parece haberse utilizado ampliamente en el vocabulario de gestos de dominación, y como veremos, en gestos de sumisión [11].

Muchas representaciones del Oriente Próximo muestran al monarca portando el arco, sujetando el cuerpo del arco hacia fuera y la cuerda del arco hacia el rey. Pero se encuentran excepciones importantes de este ejemplo en el arte egipcio, mesopotámico e iranio, donde varias representaciones muestran al rey en batalla, recibiendo audiencia, recibiendo tributo de pueblos subyugados o de pie ante sus sirvientes mientras sujeta un arco a la inversa, con la cuerda del arco hacia fuera. El arco es obviamente inútil cuando se sujeta de esta manera y así la pose parece representar un gesto formalizado. Aunque este gesto se piensa que simboliza el logro de proezas en la caza o en victorias militares, también se encuentra en muchos otros contextos, y hace varios años llegué a la conclusión de que es más probable que el «arco vuelto» represente un gesto formal de dominación [12]. Se debe establecer una diferencia entre los casos en los que se muestra el arco mientras se transporta despreocupadamente en su uso normal y aquellas situaciones en las que parece presentarse el arco a otra persona o grupo en un gesto formal y emblemático. Pero en todos los ejemplos

existentes de este tipo formal se debe resaltar el hecho de que el arco esté colocado con la cuerda hacia el subordinado y lejos del sujeto dominante —ya sea éste una divinidad o un rey (figs. 155-159), y así la postura parece claramente representar un gesto formal de dominación jerárquica. Dicha utilización del arco vuelto como un gesto de dominación sucede en tres contextos: en donde el arco está sujetado por una divinidad ante un mortal; por un rey delante de un sujeto (especialmente un enemigo derrotado); y, al menos en Egipto, por una persona que no es de la realeza delante de un enemigo o de un inferior.

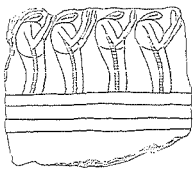
Aunque el arco era un atributo de varias divinidades, no siempre se muestra en sus representaciones. De hecho, para algunos dioses, que incluyen a Neith, Waset, Astarté y Reshef, era un atributo fundamental, pero estas divinidades rara vez aparecen delante de cautivos o de otras figuras subordinadas. En el arte egipcio, el arco vuelto como gesto de dominación, por tanto, se encuentra con relativa poca frecuencia en contextos divinos (sobre todo cuando la persona que normalmente aparece delante de un dios es el rey). Sin embargo, se dan algunos ejemplos, y uno muy claro se encuentra en una escena de Ptolomeo VIII Evergetes II (170-163 a.C. y 145-116 a.C.), en Edfú (fig. 155), en la cual el rey aparece destruyendo a un enemigo extranjero ante una estatua o figura de Horus-Behdet. Aquí el dios eleva una maza en su mano derecha en la tradicional pose de golpear, mientras en su mano izquierda sujeta un arco con su cuerda hacia el prisionero sumiso. La pose es idéntica a la que se encuentra en ejemplos del Oriente Próximo, donde los dioses aparecen sujetando un arco vuelto delante de mortales.

El arco vuelto se encuentra normalmente en escenas de la realeza egipcia en los contextos que cabía esperar, por ejemplo donde el rey se enfrenta a enemigos en el campo de batalla y en el simbólico sacrificio de cautivos [13]. El motivo puede verse en el relieve de Ramsés II ante los prisioneros, tallados en el muro sur de la gran sala hipóstila del templo de Amón en Karnak y en otro relieve en el mismo templo en el que Seti I ataca a los libios (fig. 159) y que discutiremos más adelante. La postura también parece encontrarse en dos circunstancias específicas en las representaciones egipcias de arqueros no reales. En el primer ejemplo, en las representaciones de la llamada «danza de guerra» de los arqueros, algunas veces se muestran soldados egipcios sujetando sus arcos invertidos —quizá sobre el cuerpo imaginario de un enemigo—, mientras que adoptan una pose característica de amenaza o de victoria [14], y la figura agachada del arquero que se utiliza como determinativo en la palabra *mesha* «ejército» y en algunas pa-

labras relacionadas, mantienen el arco vuelto como si lo mostrara de esta manera. No obstante, en ningún caso encontramos a un enemigo sujetando un arco vuelto hacia un egipcio de esta manera.

También parece que la representación del arco vuelto pudo haber encontrado un uso especial en monumentos funerarios egipcios, donde arqueros egipcios fallecidos aparecen con frecuencia sujetando el arco vuelto hacia la mesa de ofrendas y los oferentes que están delante de ellos. En la estela del primer Periodo Intermedio de Nenu, por ejemplo, en donde el difunto se retrata delante de sus niños de este modo [15], la posición de sus brazos al sujetar el arco parece indicar un grado de formalidad que subraya el uso de un gesto simbólico formal. Estelas que presenten a un arquero sujetando el arco vuelto retratado solo sobre el monumento o sin otras figuras implicadas por una mesa de ofrendas no parecen darse. Cuando el arquero aparece solo, parece que siempre se le describe asiendo el arco con naturalidad, como si fuera a usarlo. En estos casos, lo que se expresa bien podría ser la dominación del arquero en su capacidad de espíritu venerado o como una figura patriarcal en su familia.

A estos usos del arco vuelto como un gesto de dominación se debe añadir otra categoría: el uso del arco vuelto como una expresión de rendición por un arquero que sujeta su propio arco vuelto sobre sí mismo, de este modo se coloca simbólicamente bajo el dominio del vencedor [16]. Aunque las escenas de batalla egipcias, tales como las representaciones en Karnak de Seti I atacando a los carros hititas, parecen mostrar al principio al enemigo derrotado en posición de confusión aleatoria, una inspección más minuciosa revela un patrón muy definido. Las figuras de los enemigos huyendo a menudo imploran al rey con un brazo levantado con un gesto claro de capitulación, mientras que con el otro brazo sujetan sus arcos claramente sobre sus propias cabezas como si deliberadamente se colocaran a sí mismos directamente bajo la cuerda del arco. Esta misma postura se refleja en muchas otras escenas y su uso es claramente significante, porque tendría muy poco sentido el levantar un arma durante una rendición a menos que el gesto representara de alguna manera el acto de la rendición misma. Se puede ver claramente el mismo gesto en un relieve similar procedente del mismo lugar en el que Seti aparece derrotando a los libios (fig. 159). Aquí, una única gran figura «tipo» de enemigo aparece sujetando su arco sobre sí mismo en una pose idéntica, y se debe señalar que en esta representación, el rey egipcio aparece también enlazando a la figura del enemigo con su propio arco girado en lo que podría ser una expresión del gesto básico de dominación con el arco vuelto.



145.
Serpientes parcialmente personificadas dando alabanzas. Bloque talatat procedente de un templo de Amenhotep IV (Akhenatón), Tebas.

De hecho, un indicativo poderoso de que esta pose refleja un gesto consciente se puede ver en los relieves donde aparece en escenas no del verdadero combate cuerpo a cuerpo, sino cuando las figuras imploran claramente al rey la rendición. En el relieve de Karnak de Seti en su ataque a Kadesh, el arco vuelto se sujeta no sólo sobre las cabezas de los enemigos directamente delante del carro del rey, sino que también se sostiene de esta misma manera por la figura que está sobre las murallas de la propia ciudad. Un último ejemplo procedente de Beit el-Wali (fig. 37) presenta a Ramsés II en la derrota de una ciudad siria demostrando claramente este hecho. Ahí, el rey se presenta en la pose tradicional de golpear asiendo a una figura «tipo» de enemigo agrandada, pero este enemigo —que aparece sobre los muros defensivos de la ciudad a la que representa— sujeta su propio arco roto sobre sí mismo. En este caso, la imaginería se ha intensificado con la utilización del arma rota, y el hecho de que se sujete por encima presenta el gesto claramente como un hecho simbólico. Aunque deberíamos esperar que un arma tendría que ser arrojada en cualquier acto de capitulación, la única razón de sujetar en alto el arco de esta manera podría ser para mostrar que la persona derrotada estaba rindiéndose.

Como era de esperar, este motivo de un enemigo volviendo su arco sobre sí mismo en rendición, parece coincidir con la expansión territorial egipcia durante el Reino Nuevo, y en el arte egipcio el gesto desaparece con la caída final del ascenso militar egipcio en el Oriente Próximo. Que esta pose entraba en el vocabulario internacional de gestos normalmente entendidos —como alzar las manos para rendirse en el mundo moderno—, se puede ver en el hecho de que el gesto se encuentra, en una escena mesopotámica ligeramente diferente, aunque paralela, en un obelisco del siglo XI a.C., ahora en el Museo Británico, donde el dios Asur sujeta un arco vuelto sobre las cabezas de los enemigos vencidos y atados mientras están ante el rey asirio [17].

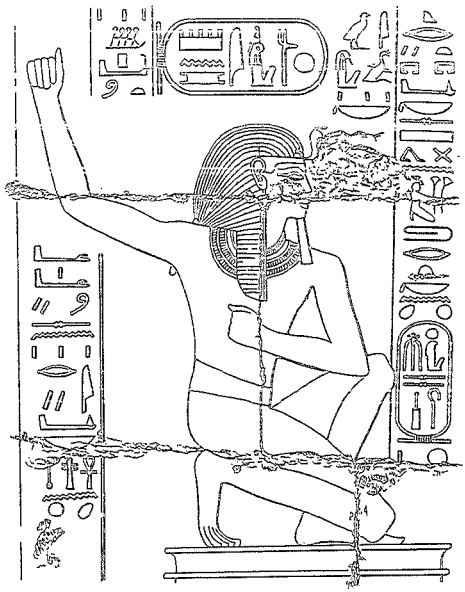
De este modo, la iconografía egipcia utiliza el motivo del arco vuelto exactamente en los mismos contextos en los que este motivo se encuentra como gesto de dominación en el arte de varias culturas del Oriente Próximo. Aunque las divinidades, los reyes y los arqueros egipcios se representan sosteniendo el arco vuelto hacia sus enemigos o sus inferiores, una vez que la tradición se ha establecido, ya no encontramos ejemplos de reyes volviendo el arco ante los dioses, o de egipcios ante sus reyes, ni de extranjeros ante los egipcios. Así pues, el modelo existente en los casos de la aparición y de la no aparición del gesto, indica que el arco vuelto se utilizaba en el arte egipcio como un potente gesto de dominación y de sumisión. El gesto del arco vuelto

pudo incluso haberse originado en Egipto, aunque en la actualidad esto no ha podido probarse —simplemente no tenemos los suficientes ejemplos arcaicos del motivo que nos permitan seguir la pista a sus exitosos movimientos desde una cultura a otra—, pero parece cierto que fue un gesto que se difundió y se compartió.

En estos y en los otros ejemplos que se han discutido en este capítulo vemos que lejos de ser un mero aspecto menor u obstruso del arte egipcio, el simbolismo del gesto fue evidentemente una parte muy real de la vida cotidiana en el antiguo Egipto [18]. En el arte egipcio figura al lado de los aspectos de la forma y del simbolismo jeroglífico como uno de los tipos más importantes de expresión simbólica y que tuvo un papel fundamental en la comunicación de conceptos simbólicos específicos, de mensajes y de ideas.

Gestos independientes y secuenciales

Los gestos simbólicos pueden utilizar la colocación o el movimiento del cuerpo, cabeza, brazos o manos, y en las representaciones suelen estar «congelados» en sus momentos más característicos. Funcionalmente se deben diferenciar dos tipos de gestos: «independientes» y «secuenciales».

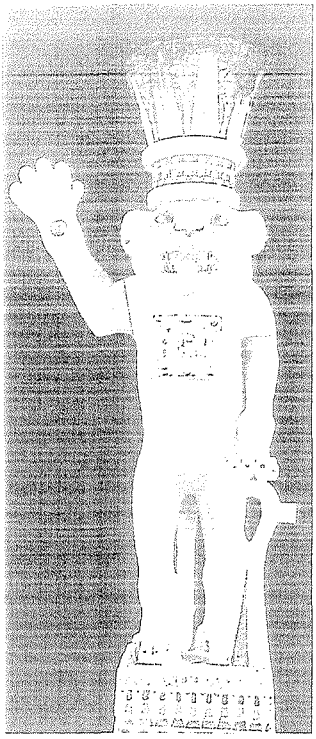


146. *(Izquierda) Estatua colosal de Sesostris I. dinastía XII. Museo Egipcio, El Cairo.*

Los gestos independientes, como el que se muestra en la estatua momiforme de Osiris en esta ilustración, existen aislados, y tienen un significado completo en y por sí mismos sin referencia a ningún otro gesto, acción o contexto. En este caso, los brazos cruzados del rey le identifican con Osiris, el rey momificado del más allá. Este gesto osiríaco se encuentra a menudo en estatuas de reyes fallecidos y en las poses de momias reales de los faraones del Reino Nuevo, mientras que los brazos de las momias de tumbas individuales de este periodo están habitualmente situados al lado del cuerpo. Sin embargo, momias de las mujeres reales del Reino Nuevo con frecuencia muestran otra pose, en la que un brazo se coloca en un lado y el otro está doblado cruzando el pecho, un gesto que posiblemente las relaciona con la diosa Hathor, ya que las figuras femeninas vinculadas a esta diosa de algún modo, con frecuencia, exhiben esta pose. Otros gestos independientes van desde saludar y regocijarse hasta protegerse del mal y del peligro.

147. *(Arriba, a la derecha) Ramsés III efectuando el ritual* henu. *Medinet Habu, Tebas, dinastía XX.*

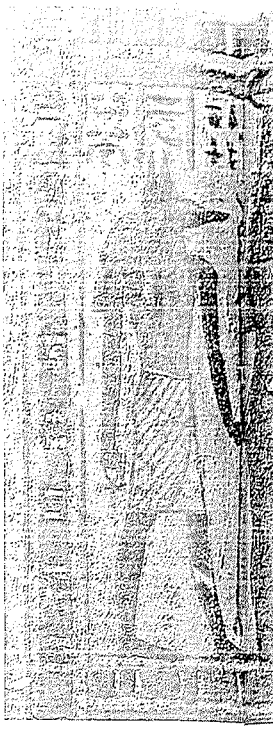
Los gestos secuenciales existen en donde se da una cierta pose o gesto sin una secuencia de acción continua. Se puede ver un ejemplo en el gesto *henu* de alabanza que a menudo se encuentra en representaciones en ciertos contextos. Este gesto normalmente describe al rey o a alguna otra figura, agachada sobre una rodilla, con una mano cerrada sostenida sobre el nivel del hombro, mientras que la otra toca o golpea el pecho. El ritual *henu*, o «recitación de las glorificaciones» como era llamado, realmente consistía en una serie compleja de acciones y gestos realizados con varias posturas. El gesto específico que habitualmente se ilustra en las representaciones egipcias, fue quizás escogido porque representaba la parte más importante o reconocible de la ceremonia *henu*, pero se debe recordar que el gesto sólo se puede entender en términos del significado del ritual mayor en el que estaba inmerso. La distinción entre los dos tipos de gestos —independiente y secuencial— debe tenerse en cuenta si intentamos entender muchas de las poses simbólicas que se encuentran en el arte egipcio, las cuales aunque puedan parecer inconexas, realmente pueden ser parte de un «complejo» común de gestos. Otros gestos secuenciales se pueden encontrar en contextos tales como actividades rituales funerarias y en expresiones formalizadas de alabanza y de ofrenda.



Gestos similares con diferentes significados

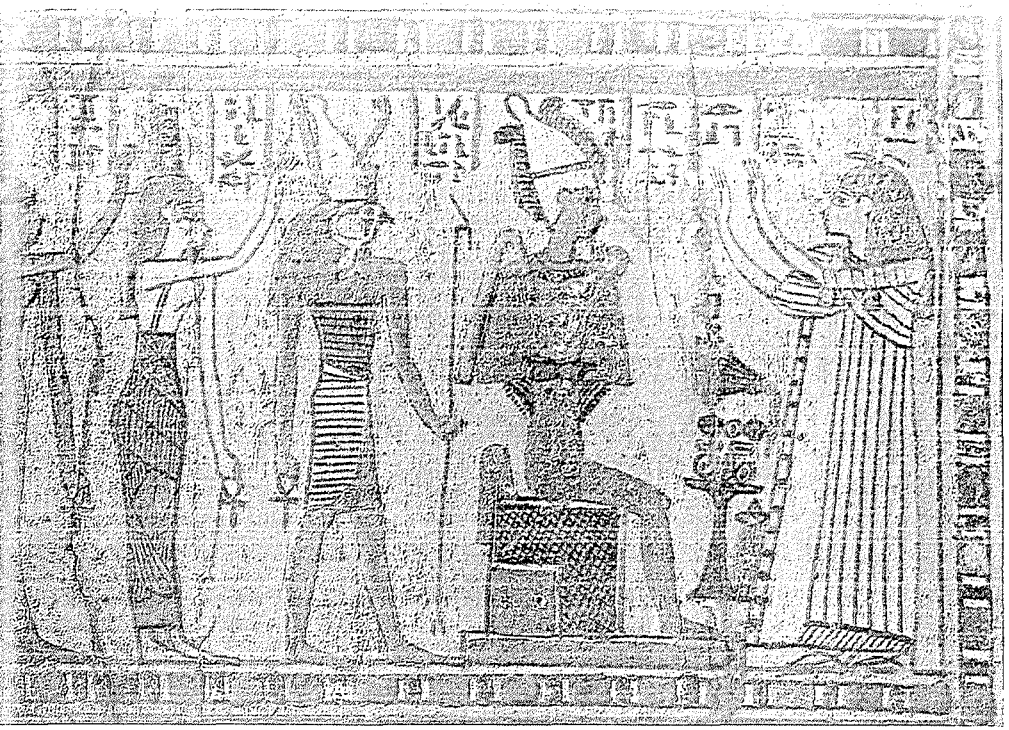
148. *(Izquierda) Figura de león en marfil. Tumba de Tutankhamón, dinastía XVIII, Valle de los Reyes, Tebas. Museo Egipcio, El Cairo.*

En el arte egipcio se dan varios gestos bastante parecidos que representan poses diferentes con diferentes significados. Las poses con el brazo levantado que aquí se ilustran proporcionan un ejemplo de estas formas similares aunque distintas. La figura del león de marfil, procedente de los tesoros de Tutankhamón, está de pie sobre sus piernas traseras de manera antropomorfa y eleva un «brazo» en un gesto claramente simbólico. La naturaleza apotropaica o protectiva de esta pose se realza y se «deletrea» por el signo jeroglífico sobre el que el león apoya su otra zarpa. El hecho de que el brazo esté levantado al lado del cuerpo en lugar de al frente y que la postura se encuentre en figuras aisladas son aspectos importantes de este gesto.



149. *(Derecha) Hombres regocijándose (relieve). Tumba de Khaí, Saqqara, dinastías XVIII-XIX. Museo Egipcio, El Cairo.*

En el gesto de regocijarse, ambas manos se alzan normalmente a los lados del cuerpo. Algunas veces se puede utilizar una mano para realizar este gesto si la otra está ocupada en sujetar algún objeto. En este caso, el gesto parece bastante similar al que muestran las divinidades protectoras, como la de la estatuilla leonina en la fig. 148. Sin embargo, se debe observar una sutil diferencia entre las dos poses, en la del gesto de regocijo la palma de la mano con frecuencia se presenta hacia fuera, lejos del cuerpo, en vez de hacia el frente, como en la pose de la figura apotropaica.
A diferencia del último gesto, esta pose rara vez se encuentra de manera aislada y normalmente hay algún aspecto o contexto evidente en el que el regocijo tiene lugar.



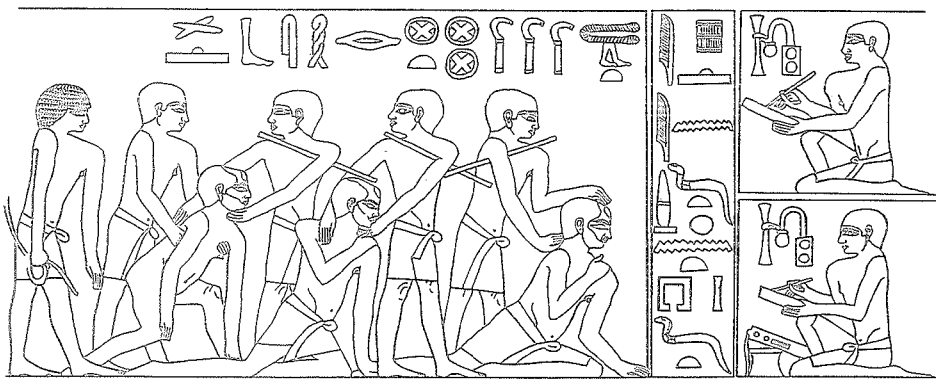
150. *Devoto ante Osiris y las divinidades que lo acompañan. Estela de Tsentwot. Periodo Ptolemaico. Harer Collection, San Bernardino, California.*

Las figuras de las dos diosas que están detrás del dios Osiris en esta representación elevan sus brazos en una pose que es de alguna manera similar a la de las figs. 148 y 149. Pero en este gesto el brazo se levanta hacia delante en lugar de hacia el costado del cuerpo. Este gesto parece que denotaba apoyo, protección, alabanza o salutación, dependiendo del contexto específico. Aquí las dos diosas parecen estar protegiendo a Osiris, mientras que la figura que está delante del dios levanta las dos manos en alabanza y adoración. Algunas veces sólo las inscripciones asociadas con una determinada representación nos pueden asegurar el significado exacto del gesto, aunque el contexto con frecuencia hará que esto sea razonablemente claro. Una figura humana que levanta uno o los dos brazos en esta pose delante de un dios, normalmente señala la acción de alabar, mientras que las divinidades menores estrechamente próximas al dios y efectuando el mismo gesto con una mano tienen un sentido normalmente protector. No obstante, si las divinidades menores están tocando físicamente al dios, este gesto podría ser de apoyo.

Diferentes gestos con significados similares

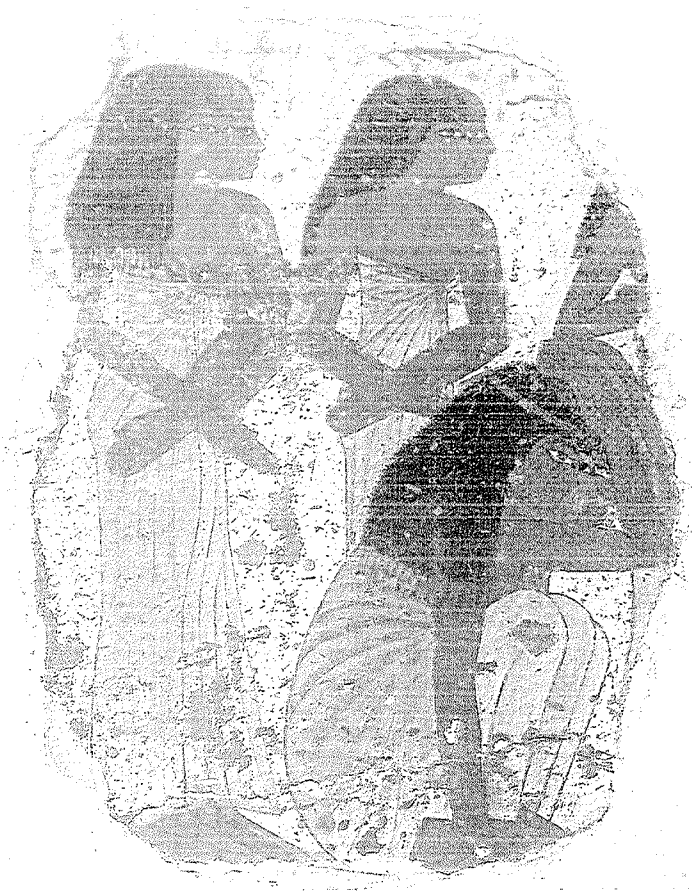
151. *Campesinos ante los escribas tomando nota de los impuestos. Tumba de Ti, Saqqara, dinastía V.*

Aparentemente, algunos gestos diferentes están algunas veces relacionados entre sí en lo que son variedades de la misma pose básica. Por ejemplo, los campesinos que aparecen ante los escribas en el recuento de los impuestos sin pagar, a menudo exhiben una amplia gama de variaciones de los gestos básicos de sumisión y respeto. En esta pose, las figuras usualmente hacen una reverencia o se postran, a menudo tocando con una o ambas manos sus rodillas. No obstante, una o las dos manos se pueden utilizar para agarrar el hombro contrario (como en esta ilustración), o una mano puede asir el hombro opuesto mientras la otra toma el brazo o el hombro contrario. Todos estos casos parecen ser variantes de la misma pose esencial de sumisión y respeto.

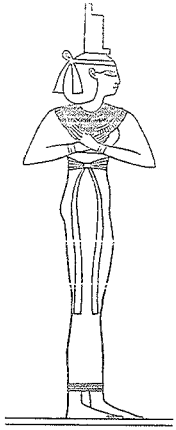


152-154. *(Enfrente) Poses de duelo: (152) Tumba de Nebamón e Ipuky, Tebas, dinastía XVIII. (153) La diosa Isis como plañidera. (154) Tumba de Merymaat, Tebas, dinastía XVIII.*

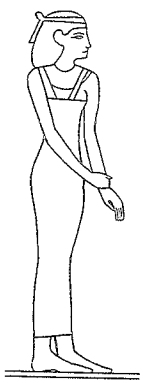
En algunos casos, gestos verdaderamente diferentes pueden también funcionar dentro de la misma gama de significados. Sin embargo, es difícil saber si éstos son gestos diferentes independientes o si son gestos secuenciales que representan partes diferentes de una secuencia compleja. Las poses que muestran las plañideras en los contextos funerarios proporcionan un buen ejemplo de una gama de gestos diferentes que aparentemente entran dentro del mismo campo general de significado.
La pose básica doliente presenta a las figuras de pie o arrodilladas con una o las dos manos elevadas delante de la cabeza como si cubrieran su cara en llanto (152). Otras poses que se encuentran en el mismo contexto incluyen (152) el cruzar los brazos por debajo del nivel de la cintura con las manos abiertas; (153) —quizá parte del mismo complejo de gestos—



152

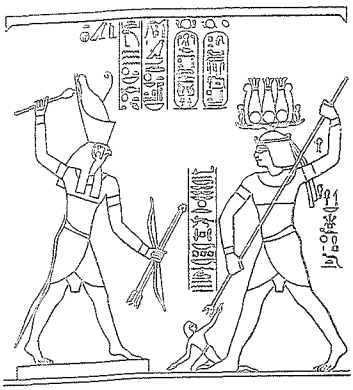


153



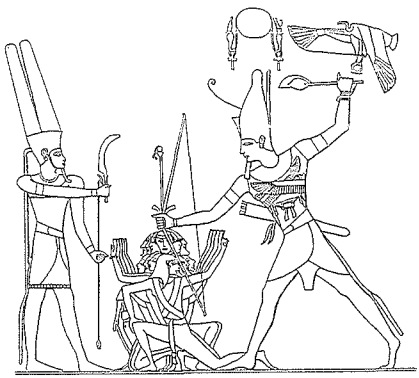
154

el cruzar los brazos por encima del nivel de la cintura, de nuevo con las manos abiertas; (154) el mantener un brazo a un lado mientras se lo agarra con la mano contraria entre el codo y la muñeca. Estos gestos y algunos otros cuyos significados están sin aclarar, se encuentran todos en representaciones de plañideros humanos y de las diosas Isis y Neftis, conocidas como las «dos milanas», por su relación con los ritos funerarios. Sin duda, cada gesto tenía su propio significado particular, por ejemplo, el cruzar los brazos bajo el nivel de la cintura visto en la fig. 152, puede representar simbólicamente los brazos envolventes de la diosa protegiendo al difunto como Osiris. Aunque el significado de otros gestos que se encuentran en el contexto de duelo no estén claros, todas las poses parecen funcionar dentro de la misma gama general del simbolismo para el duelo.



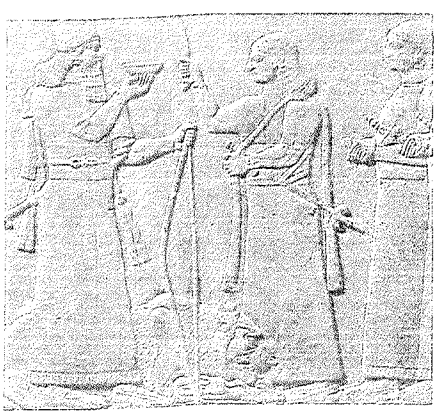
155. *(Arriba) Ptolomeo VIII Evergetes II elimina a un prisionero ante el dios Horus-Behdet. Edfú, período Ptolemaico.*

En contextos formales, el individuo dominante en las representaciones egipcias normalmente sujeta el arco hacia atrás con la cuerda vuelta hacia la figura subordinada, como aquí, donde el dios Horus sujeta el arco vuelto hacia el rey y el prisionero ante él.



156. *Ramsés II con prisioneros de guerra. Procedente del Templo de Amón, Karnak, dinastía XIX.*

El rey egipcio vuelve su arco alejándolo de sí y hacia sus prisioneros en el gesto del «arco vuelto» cuando un dios no se encuentra presente. Sin embargo, frente a una divinidad, como en este caso, el rey no vuelve su arco.



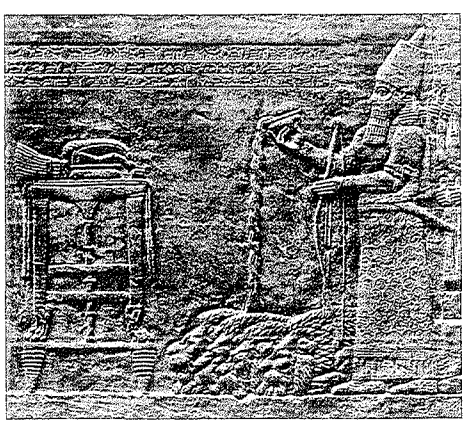
157. *(Izquierda) El rey asirio Asurnasirpal II ante sirvientes. Nimrud, siglo* IX *a.C.*

El gesto del arco vuelto también se puede encontrar en el arte mesopotámico. El rey asirio sujeta su arco vuelto con la cuerda dirigida hacia los sirvientes (como se observa aquí), cautivos y enemigos de la misma manera y aparentemente con el mismo significado simbólico de dominación.

158. *(Derecha) Asurbanipal II de Asiria ante un altar del dios Asur. Kuyunjik, siglo* VII *a.C.*

No obstante, cuando el rey mesopotámico estaba ante un altar o imagen de un dios, sujetaba el arco vuelto con la cuerda hacia sí mismo y alejada del dios dominante, exactamente de la misma manera que se encuentra en el arte egipcio.

159. *(Arriba) Seti I derrotando a los libios. Templo de Amón, Karnak, dinastía XIX.*



Otro aspecto del simbolismo del arco vuelto se ve en muchas de las escenas de batalla del Reino Nuevo. En estas representaciones, las tropas enemigas que se rinden, aparecen con frecuencia sujetando sus propios arcos sobre sus cabezas como si se situaran bajo el arco vuelto y, de este modo, simbólicamente bajo la dominación del rey egipcio conquistador. En este caso, el victorioso Seti atrapa a un libio con su arco vuelto con el gesto de dominación (no hay ninguna otra razón para sujetar un arco de este modo en medio de una batalla campal), mientras la gran figura del enemigo —quien actúa como un enemigo tipo en general— se sitúa a sí mismo bajo su propio arco en sumisa capitulación. Dichas representaciones en el arte egipcio y del Oriente Próximo dan a entender que este gesto de rendición se comprendía internacionalmente.

Glosario

DIVINIDADES MAYORES

Amón. El dios principal de la Tríada Tebana (con Mut y Khonsu), Amón ascendió a la preeminencia en los tiempos de Reino Nuevo de modo parecido a una divinidad estatal. Normalmente aparece de manera antropomorfa, llevando una corona con altas plumas, pero también se le representó como un carnero o un ganso.

Anubis. Una divinidad mortuoria antigua, Anubis se representa como un perro negro o como una criatura parecida a un chacal y también como un humano con cabeza canina. Desde los tiempos del Reino Nuevo se representa a Anubis dirigiendo al muerto hacia el juicio en el más allá.

Atón. El disco físico del sol parece que fue considerado como una forma variante del dios sol en los inicios del Reino Nuevo, pero fue brevemente elevado al estatus de dios exclusivo durante el periodo amarniense por el faraón herético Akhenatón.

Atum. Una divinidad primigenia a la que se considera el creador del mundo, de acuerdo con algunas ramas de la teología egipcia. En periodos tardíos, se representó a Atum como un carnero, un carnero con cabeza de halcón o como un anciano con cabeza de carnero, todos ellos simbolizaban el sol poniente en su manifestación crepuscular.

Bes. Normalmente se le retrata como a un enano con una gran cabeza con apariencia feroz (a menudo coronado por plumas o con una melena a modo de león); en sus distintas formas, Bes realmente actúa como una divinidad amistosa y protectora, relacionada con la música, el hogar y especialmente con el parto.

Geb. Divinidad primigenia de la tierra, visto como uno de los progenitores de los dioses junto a su esposa Nut, diosa de los cielos. Aunque Geb no fue un dios importante en el culto de los antiguos egipcios, aparece con frecuencia en el arte egipcio, normalmente en forma de un hombre con un ganso sobre su cabeza.

Hathor. Diosa madre antigua cuyo nombre significa «Casa de Horus», en relación con su papel maternal protector. Por el contrario, como el «Ojo de Ra» ella podía manifestarse bajo un aspecto violentamente destructivo. Hathor también llegó a estar asociada con el oeste y por eso fue una divinidad importante en muchas escenas relacionadas con el más allá. A menudo se la retrataba como una vaca o como una mujer con cabeza de vaca. Hathor se funde con Isis en los periodos tardíos del arte egipcio.

Horus. Originalmente un dios halcón de los cielos, Horus llegó a estar asociado muy pronto con el papel del rey en la historia egipcia. Más tarde estuvo relacionado con Osiris como el hijo (de Isis) y vengador de ese dios, una asociación mitológica que refuerza aún más su relación con el rey vivo, del mismo modo que Osiris estaba relacionado con el dios muerto. Horus normalmente

se representa por un halcón o por un hombre con cabeza de halcón, aunque en periodos tardíos él puede aparecer como un niño.

Isis. Esposa de Osiris y madre de Horus, Isis se representa usualmente como una mujer con el jeroglífico para «trono» sobre su cabeza, aunque puede aparecer en otras formas y estaba estrechamente relacionada con varias diosas tales como Hathor. En el arte egipcio, a menudo se representa a Isis lamentándose por la muerte de su esposo, Osiris, o amamantando a su hijo Horus. También aparece protegiendo al dios sol en su viaje nocturno a través del mundo inferior.

Khepri. El nombre Khepri está relacionado con la palabra egipcia para «llegar a ser», y se consideraba al dios como la manifestación del sol en la mañana. Normalmente se representa como un escarabajo, también se representa algunas veces como un humano con cabeza de escarabajo.

Maat. Diosa del Orden, de la Verdad y del Juicio, Maat casi invariablemente se representa en el arte egipcio como una mujer con su símbolo —una pluma alta— sobre su cabeza.

Neith. Una diosa primigenia (y algunas veces andrógina) venerada desde épocas muy tempranas, Neith llegó a ser una diosa de guerra y también una protectora de los muertos. Junto a Isis, Neftis y Selket, con frecuencia se la representa escoltando las arcas funerarias, ataúdes y sarcófagos en el Reino Nuevo.

Neftis. Se reconoce por un jeroglífico rectangular al que se superpone otro signo con forma de cuenco que lleva sobre su cabeza. Neftis era la hermana de Isis. Con Isis, Neith y Selket, protegía el cuerpo del difunto y, como Isis, también aparece algunas veces protegiendo al dios sol Ra.

Nut. Diosa de los cielos, Nut era una divinidad antigua que diariamente daba a luz y reabsorbía al sol. Se la retrata como a una mujer arqueada sobre el cuerpo de su esposo, el dios de la tierra Geb, y también en la cara interna de las tapas de muchos sarcófagos, porque ella recibía al muerto dentro de sí, tal y como recibía al sol al ponerse.

Osiris. Dios supremo del mundo inferior, Osiris estaba también estrechamente relacionado con la institución monárquica. Como divinidad que murió para volver a vivir, él representa no sólo el ciclo de la naturaleza, sino también a todos los que han muerto. A Osiris se le representa de modo antropomórfico como un hombre momificado con una corona y con el cayado y el flagelo de la monarquía. También estaba relacionado con el pilar *djed* y con frecuencia aparece con esta forma.

Ptah. Adorado en Menfis como un antiguo dios creador, Ptah era también la divinidad patrona de los artesanos y en el Periodo Tardío llegó a ser un miembro del importante conjunto divino compuesto por Ptah-Sokar-Osiris. Se le representa como un hombre momificado y normalmente sujeta un cetro compuesto delante de él que combina el cetro *was* y el pilar *djed*.

Ra. Como la manifestación primaria del dios sol, Ra era adorado en Heliópolis y pronto adquirió una importancia nacional. Así, desde la dinastía IV el rey egipcio estaba considerado como el hijo manifiesto de este dios. Cuando Amón llegó a ser el dios más importante en el Reino Medio, Ra se fusionó con él como el conjunto Amón-Ra. A Ra se le representa normalmente como un humano con cabeza de halcón, aunque también se puede representar por el mismo disco solar.

Re-Horakhty. Una forma combinada de los dioses Ra y Horus en el horizonte que era adorada en Heliópolis. A este dios normalmente se le representaba como un halcón o como a un dios con cabeza de halcón con un disco solar sobre su cabeza.

Selket. Diosa de la curación y de la protección cuyo símbolo era un escorpión. Junto con Isis, Neftis y Neith, Selket era una de las cuatro diosas que guardaban a los cuatro hijos de Horus en las representaciones y en la mitología funeraria.

Seth. Dios de la violencia y de la confusión, Seth personificaba las ásperas tierras del desierto en oposición al fértil valle del Nilo que representaba Osiris, a quien asesinó. Como el hermano de Horus, Seth representaba también el dominio del Alto Egipto en oposición al Bajo Egipto, la región del norte del país. Se representaba al dios con la forma de una criatura fabulosa o como a un humano con la larga cabeza curvada de la criatura.

Hijos de Horus. Éstos eran cuatro genios o divinidades menores relacionadas con los puntos cardinales y que guardaban las vísceras del muerto. Originalmente con cabeza humana, después de la dinastía XVIII fueron retratados regularmente con las cabezas de diferentes criaturas: Imsety, con cabeza humana (sur); Duamutef, con cabeza de chacal (este); Hapy, con cabeza de simio (norte) y Qebesenuef con cabeza de halcón (oeste).

Thoth. Dios de la luna y de la escritura, la sabiduría y el aprendizaje, Thoth se representaba como una divinidad con cabeza de ibis, o al modo de un ibis o un babuino. Con frecuencia se representaba al dios en escenas que mostraban el juicio del fallecido en el más allá, donde Thoth registraba el veredicto ante el trono de Osiris.

TÉRMINOS DIVERSOS

Amduat. Véase Libro de Lo que Está en el Mundo Inferior.

Amuleto. Figuras pequeñas de dioses u objetos de especial importancia, que se llevaban como ensalmos protectores o se colocaban en los envoltorios de la momia. Los amuletos se hacían con las formas jeroglíficas de divinidades, animales sagrados y partes del cuerpo humano, también como símbolos religiosos y de magia.

Apotropaico. Dirigido a alejar el mal.

Arquitrabe. Bloque rectangular de piedra que se sitúa entre las partes altas de las columnas y del tejado de los templos y otros edificios y algunas veces un bloque decorado sobre ventanas o puertas.

Ba. Normalmente se representa como un ave con cabeza humana, el *ba* representaba uno de los aspectos del ser humano. Era libre de abandonar el cuerpo después de la muerte y volver a voluntad.

Colina/Montículo Primigenio. Ésta fue la primera tierra que emergió de las aguas primigenias en el momento de la creación y sobre la que sucesivamente, apareció la vida. Fundamental en los conceptos de creación para la mitología egipcia, la colina primigenia se reflejó en los diseños de algún templo egipcio y simbólicamente en representaciones funerarias de montículos de enterramiento.

Estela. Una piedra inscrita y levantada que se utilizaba como un marcador de límites, para celebrar victorias, para honrar a los dioses y para muchos otros propósitos. El tipo más común, sin embargo, fue la estela funeraria que con frecuencia representa al fallecido en la presencia de una o más divinidades y que enumeraba ofrendas y provisiones que le proporcionarían el sustento en el más allá.

Festividad *Sed.* Desde épocas muy tempranas los reyes egipcios celebraban una fiesta de jubileo después de treinta años de reinado. A partir de entonces este evento se repetía a intervalos más cortos (a menudo en torno a tres años). La festividad *Sed* conllevaba un ritual de recoronación y otras distintas actividades dirigidas al rejuvenecimiento del rey y al restablecimiento de su mandato.

Hipóstasis. Manifestación de un aspecto o un atributo específico de una divinidad, como, por ejemplo, el «alma», «esplendor» o «percepción» de un dios o una diosa.

Isocéfalo. El logro de igualar el tamaño entre dos o más figuras en una composición al ajustar la escala o la posición con el fin de situar las cabezas de las figuras al mismo nivel.

Ka. Una forma o aspecto del «alma» humana, el *ka* era visto por los egipcios como un doble espiritual que continuaba existiendo después de la muerte. Íntimamente relacionado a los conceptos de nutrición y fortalecimiento, el *ka* recibía las ofrendas que se daban a los difuntos.

Letanía de Ra. Composición funeraria real del Reino Nuevo originada en la dinastía XVIII, *La Letanía del Sol*, como se llamaba en algunas ocasiones, aclama al dios sol Ra bajo 75 formas diferentes y también alaba al rey en la forma de distintas divinidades y especialmente como el dios sol.

Libro de Lo que Está en el Mundo Inferior. Obra funeraria real del Reino Nuevo que detalla

las doce divisiones del más allá que se corresponden con las doce horas de la noche. El objetivo principal de la obra se basa en el viaje del sol a través de estas regiones del más allá y en su consecuente renacimiento.

Libro de los Muertos. Colección de conjuros, muchos de ellos procedentes de los Textos de los Sarcófagos y de los Textos de las Pirámides, que utilizaban los plebeyos (tanto como algunos reyes) durante el Reino Nuevo. Rollos de papiro inscritos personalizados que contenían una de las muchas versiones de esta colección de conjuros con el nombre del fallecido inserto en el texto y en los puntos apropiados.

Libro de las Puertas. Obra funeraria que aparece en las tumbas reales al final de la dinastía XVIII. El nombre de la composición se refiere a las doce puertas que dividen las horas de la noche y que están cuidadosamente enumeradas en esta obra.

Libro de la Tierra. Composición religiosa originada en la dinastía XX que describe el viaje nocturno del sol a través del mundo inferior.

Libros de los Cielos. Textos religiosos compuestos durante el Reino Nuevo tardío que describe el pasaje del sol a través de los cielos. Tres de los mejor conocidos son *El Libro del Día, El Libro de la Noche y el Libro de la Vaca Celestial.*

Más allá. El concepto egipcio del más allá era complejo. Mientras que el cuerpo permanecía en su tumba, otros aspectos de la persona, como el *ba* se trasladaban dentro de los dominios del cielo y la tierra en una existencia de ultratumba. Esto no era reencarnación, sino una idea de la continuidad de la existencia en el más allá de aspectos separados de la persona.

Mastaba. Tipo de tumba común en el Reino Antiguo, la mastaba (palabra árabe para «banco») es una estructura rectangular, plana construida sobre la verdadera tumba y con frecuencia contiene una pequeña habitación o capilla de ofrendas.

Mundo inferior. Los egipcios antiguos imaginaban el mundo inferior como un área directamente debajo de la tierra que en muchos aspectos era la imagen especular del mundo del día. El sol entraba a este mundo inferior cada noche y seguía un curso fluvial hasta que emergía desde el horizonte oriental al amanecer. El mundo inferior estaba poblado tanto por los muertos como por una miríada de seres divinos.

Nombre de Trono. El título principal que se da al rey egipcio en su entronización, distinto de su nombre de nacimiento. Los libros modernos normalmente se refieren a los reyes egipcios por sus nombres de nacimiento, por ejemplo Tutankhamón. Los mismos egipcios se referían a sus monarcas por medio del nombre de trono, para Tutankhamón, «Nebkheperura» («la Señorial manifestación de Ra»).

Nomo. Zona provincial de la administración egipcia, muchas de las cuales se establecieron en épocas muy tempranas. Los nomos a menudo se representaban por figuras antropomorfas que portaban los estandartes de sus localidades sobre sus cabezas.

Sarcófago. Algunas veces se utiliza como un sinónimo de ataúd, aunque normalmente en la literatura egiptológica, el término se refiere a la caja más externa (de madera o de piedra) en la que un ataúd o ataúdes se colocaban.

Textos de los Sarcófagos. Colección de conjuros mágicos, muchos de los cuales procedían de los Textos de las Pirámides y que estaban inscritos en los ataúdes de los nobles y de los plebeyos durante el periodo del Reino Medio. Estos textos formaban, a su vez, la base para muchos de los conjuros que se incorporaron en el Libro de los Muertos en el Reino Nuevo.

Textos de las Pirámides. El cuerpo más antiguo del mundo de escritos religiosos, estos textos estaban inscritos sobre los pasajes y las cámaras interiores de las pirámides reales de los reyes de las dinastías V y VI, y contienen incluso textos más antiguos. El propósito de estos textos era asegurar el paso con éxito del rey muerto a través del más allá, un tema que se continuó más adelante en *Los Textos de los sarcófagos* y en *El Libro de los Muertos*.

Notas

Introducción

[1] Wallace, 1996, p. 107, y Baines, 1980, estudian el uso de la magia en el Egipto antiguo; y véase Bourghouts, 1978, y Ritner, 1993.
[2] Se han realizado varios estudios sobre la naturaleza fundamental y la psicología del simbolismo egipcio. Un estudio del material y bibliografía se ofrecen en Westendorf, 1986, pp. 122-128.
[3] La exclusividad se lograba por motivos de decoro, estatus social o incluso en secreto por efecto, un deseo de virtuosismo que se compara en ciertas obras literarias. Véase Boughouts, 1976, p. 3.
[4] Wilkinson, 1992, pp. 9-12.
[5] Museum of Fine Arts, Boston, n.º 25.659. Publicado con un comentario sobre los aspectos no simbólicos por Freed, 1981, y Leprohon, 1985, pp. 112-115.
[6] Kemp, 1989, pp. 4-5. Una situación paralela a ésta me fue señalada por Arielle P. Kozloff, y concerniente a obras arquitectónicas modernas se puede ver «The Mind Adds the Meaning», de Rudolph Arnheim (Arnheim, 1977), pp. 64-66.
[7] Griffiths, 1970, p. 63.
[8] Textos de las Pirámides 1971. Véase Faulkner, 1969.
[9] Textos de las Pirámides 2042. Véase Faulkner, 1969.
[10] Libro de los Muertos, capítulo 17. Véase Faulkner, 1990.

Capítulo 1 El simbolismo de la FORMA

[1] *Urkunden* IV, 506, p. 1565.
[2] Hollis, 1990, p. 126.
[3] Véase, por ejemplo, Desroches-Noblecourt, 1963, pp. 177, 186, y Edwards, 1976, p. 133.
[4] Véase Gamer-Wallert, 1970, pp. 124-131.
[5] Reeves, 1990, p. 159. Sobre espejos egipcios en general, véase Lilyquist, 1979.
[6] Véase, por ejemplo, Pinch, 1943; Montet, 1957; Bleeker, 1973, y para las danzarinas *khener*, Nord, 1981.
[7] Kozloff y Bryan, 1992, pp. 331 y ss.
[8] *Ibid.*, pp. 336-37. Kozloff ve también un paralelo entre estas aves acuáticas y la forma de la constelación del Cisne que se sitúa entre los dos «brazos» de la Vía Láctea en ciertos momentos del año.
[9] Este significado se puede reflejar en el nombre de la diosa Nut que parece contener la palabra egipcia para aguas, *nu*, con el sufijo femenino *t* que le da un posible significado de «La de las Aguas». Véase, por ejemplo, Allen, 1988, pp. 4-5.
[10] Kozloff y Bryan, 1992, pp. 348-349.
[11] Varios escritores proponen especies muy concretas; por ejemplo Houlihan, 1986, pp. 122-123, pero existe una amplia gama de variación en las representaciones antiguas que sugieren que se han podido reflejar varias especies.
[12] Véase, por ejemplo, Carter, 1927, pp. 128-29.
[13] Estoy en deuda con el profesor Earl Ertman, quien primero atrajo mi atención sobre estas representaciones aparentemente anómalas.
[14] Brooklyn Museum, n.º 39.119. Sobre el simbolismo de esta forma, Kozloff y Bryan, 1992, p. 130.
[15] Textos de las Pirámides 2054. Sobre el simbolismo de esta frase, véase Griffiths, 1982, *c.* 623-624.
[16] Textos de las Pirámides 959. Véase Faulkner, 1969.
[17] Kozloff y Bryan, 1992, pp. 132-133.
[18] Véase, por ejemplo, Taylor, 1989, pp. 7-11, y Hayes, 1935, *passim*.
[19] Stadelmann-Sourouzian, 1984, pp. 267-269; Brock, 1991, p. 32.

[20] Excelentes discusiones recientes se encuentran en Reymond, 1969; Baines, 1976, pp. 10-15, y Hornung, 1991, pp. 115-129. Sobre aspectos específicos de este simbolismo, véase también Saleh, 1969, y Brunner, 1970.
[21] Hornung, 1991, p. 118.
[22] Lichtheim, 1976, p. 44.
[23] Véase Graefe, 1983, pp. 55-79.
[24] Lichtheim, 1976, p. 26.

Capítulo 2 El simbolismo del TAMAÑO

[1] Schäfer, 1974, p. 234.
[2] Aldred, 1980, p. 204.
[3] Simpson, 1982, p. 266.
[4] Estela de Amenhotep III, Museo Egipcio, El Cairo, n.º JE34025; traducido por Lichtheim, 1976, p. 45.
[5] Simpson, 1982, p. 270
[6] Hornung, 1992, pp. 82-87.
[7] Hawas, 1985.
[8] Bell, 1985, p. 38.
[9] Schaden, 1993.
[10] Schäfer, 1974, p. 234.
[11] Simpson, 1982, p. 268.
[12] Comunicación personal de la Cat. Prof. Robins, enero 1993. Véase también Robins, 1986, p. 21, y Robins, 1991, *passim*.
[13] Wilkinson, 1987, p. 131.
[14] Kozloff y Bryan, 1992, pp. 148-149, 461-475.
[15] Robins, 1985, p. 102.
[16] Museum of Fine Arts, Boston, n.º 09.204.
[17] Metropolitan Museum of Art, Nueva York, n.º 26.3.29, y Museo Egipcio, El Cairo, n.º JE36195.
[18] Johnson, 1990, pp. 34-37.
[19] Aldred, 1980, p. 182, y véase también 1988, pp. 232-235.
[20] Véase, por ejemplo, Martin, 1987, pp. 71-84.

Capítulo 3 El simbolismo de la LOCALIZACIÓN

[1] Sarcófago, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, n.º 14.7.16; lid, 166.
[2] Libro de los Muertos, capítulos 117-119. Véase Faulkner, 1990.
[3] Véase Needham, 1973.
[4] Himno de Amón-Ra: P. Bologna 1094.2 y P. Anastasi II.6. Véase M. Lichtheim, 1976, p. 111.
[5] Fischer, 1984, *c.* 191-193.
[6] Zaba, 1953. Algunos estudiosos ven alineamientos astronómicos muy específicos en varios de los templos egipcios; véase, por ejemplo, Wells, 1985.
[7] Esto puede estar indicado por inscripciones que aparecen en ciertas estatuas; véase, por ejemplo, Kozloff y Bryan, 1992, p. 151, n. 37.
[8] Como por ejemplo Martin, 1989 (comentario sobre la escena 64); aunque contra Martin, véase la revista de Charles C. Van Siclen III, VA 6:3 (1990), 196.
[9] Brunner, 1970.
[10] Comunicación personal del Cat. Prof. Ertman, agosto, 1992.
[11] Baines, 1976 y 1985, *passim*. Véase también Winter, 1968.
[12] Bell, 1983; 1986.
[13] Véase, por ejemplo, Wilkinson, 1993. Varios enterramientos privados de la dinastía XVIII tienen representaciones del fallecido en una posición de adoración al sol naciente y estas tumbas exhiben también una ubicación absoluta de ciertas escenas. Véase, por ejemplo, Manniche, 1987, pp. 29 y ss.
[14] Hornung, 1990, p. 94.
[15] Los aspectos protectores y direccionales de estas divinidades se extienden también más allá del contexto funerario, como se puede ver en la representación de un templo *per ankh* o «casa de vida» (véase capítulo 6, fig. 94), que presenta cuatro entradas orientadas hacia los cuatro puntos cardinales y los nombres de Isis, Neftis, Horus y Thoth en los cuatro rincones.
[16] Sin embargo, este plan no es invariable. En la tumba tebana de Ay (WV-23), por ejemplo, los cuatro hijos de Horus aparecen sentados juntos en un rincón de la cámara funeraria con la pareja del norte portando la Corona Roja y la pareja del sur portando la Corona Blanca.

Capítulo 4 El simbolismo de los MATERIALES

[1] Para estudios previos en este área, véase Barta, 1980, y Raven, 1988.
[2] La apariencia brillante que se asocia a los metales preciosos con los cuerpos celestiales era una cualidad que bien se podría haber visto como simbólica en otras áreas, tales como el alto pulimento y el barniz que se daba a los objetos de madera. Raven, 1988, p. 238 ha señalado que esto podría también aplicarse a la fayenza, para la que se utilizó una forma del término egipcio *tchehen,* «deslumbrante», un epíteto del dios sol.
[3] Raven, 1988, p. 241.
[4] Van Rinsveld, 1993, p. 17.
[5] Por ejemplo, Petrie, 1914, pp. 25-26 y *passim*.
[6] Lucas, 1962, pp. 155 y ss.
[7] Ogdon, 1990, pp. 17-22.
[8] Martin, 1986, pp. 873-875.
[9] Hoffmeier, 1985, p. 223.

[10] Lucas, 1962, p. 429 y ss.
[11] Libro de los Muertos, capítulo 109. Véase Faulkner, 1990.
[12] Buhl, 1947, pp. 80-97.
[13] Raven, 1988, p. 239.
[14] Bourriau, 1984, pp. 362-366.
[15] Frankfort, 1978, p. 132.
[16] Hoffmeier, 1985, p. 170; Blackman, 1912, pp. 69-75.
[17] Raven, 1988, pp. 239-240.
[18] Parker, 1979, pp. 61-64.
[19] Raven, 1988, p. 241; Manniche, 1982, p. 10.
[20] Gessler-Lohr, 1983.

Capítulo 5 El simbolismo del COLOR

[1] Erman y Grapow, 1926, p. 52; y véase, por ejemplo, Kischkewitz, 1972, p. 21.
[2] Kozloff y Bryan, 1992, p. 268.
[3] Lucas, 1962, pp. 338-353, e Iversen, 1955.
[4] Brunner-Traut, 1997 a, *c.* 177-128; Kees, 1943, y Morenz, 1962, *passim*.
[5] Ceccaldi, 1985, p. 254, aunque los resultados de este estudio son ambiguos. Estoy en deuda con la Dr. Rita Freed por esta referencia.
[6] Kees, 1943, pp. 431-434; Bianchi, 1989-1990, p. 17.
[7] Bell, 1985[a], p. 41.
[8] Textos de las Pirámides, conjuro 567. Véase Faulkner, 1969.
[9] Intrucciones de Merikare, línea 64.
[10] Para las asociaciones negativas del color negro con la muerte, véase Hornung, 1992, p. 30. Para los aspectos positivos, regenerativos del color, véase Kozloff y Bryan, 1992, p. 142.
[11] Véase Staehelin, 1990.
[12] Hornung, 1990, p. 42.
[13] Westendorf, 1986, c. 125.
[14] Manniche, 1982, pp. 6, 11; Reeves, 1990, p. 154.
[15] Hornung, 1990, p. 42.
[16] British Museum, Londres, n.º 826; la traducción que se ofrece es la de Lichtheim, 1976, p. 87.
[17] Dolínska, 1990, pp. 3-7.
[18] Van Siclen, 1990, pp. 169-176.
[19] Edwards, 1976, pp. 127-128.
[20] Fischer, 1976, pp. 39-50.

Capítulo 6 El simbolismo de lo PLURAL

[1] Véase, por ejemplo, Borchardt, 1922, y Stadelmann, 1991, que incluye un capítulo en «Pyramidenmystik» en la edición revisada de este estudio de las pirámides.
[2] Sethe, 1916, pp. 32-44. Véase también *inter alia* Goedicke, 1986, *c.* 128-129; Moftah, 1964, y Goff, 1979, pp. 135-145.
[3] En poemas, historias y otras *belles-lettres* se puede utilizar una cantidad puramente por su similitud fonética con otra palabra, aunque en algunos casos está presente una clara significación simbólica. Véase, por ejemplo, Foster, 1993.
[4] Véase Allen, 1988, p. 26, y Hornung, 1992, pp. 64-74.
[5] La dualidad simbólica no es la única razón para la yuxtaposición de imágenes duales en el arte egipcio. Es posible que esta convención sea el resultado final de evitar los retratos frontales de la figura humana y la preferencia por las vistas de perfil. Debido a que el perfil es inherentemente asimétrico, su uso puede haber conducido al retrato dual del sujeto, véase Robins, 1986, p. 15.
[6] Westendorf, 1977, *c.* 705-707.
[7] Kemp, 1989, p. 31 y ss.
[8] Comparar Piankoff y Rambova, 1957, n.º 5, escenas 3-50.
[9] Textos de los Sarcófagos, II, 39. Véase Faulkner, 1973.
[10] Papiro Leiden, I, 350.
[11] Véase Redford, 1983, p. 67 y ss.
[12] Véase, por ejemplo, Derchain, 1976.
[13] Textos de las Pirámides. Véase Faulkner, 1969.
[14] Una expresión mitológica de esto se observa en los Textos de las Pirámides 152-160, aunque la lista de divinidades que ahí se mencionan es una variante.
[15] Derchain, 1965, pp. 139-143, y véase Ritner, 1990, pp. 34-39, sobre este ritual y el simbolismo del número cuatro en la magia egipcia.
[16] Kurth, 1986, pp. 749-154.
[17] Papiro Chester Beatty I (véase Lichtheim, 1976, II, p. 187).
[18] Dawson, 1927, pp. 97-107.
[19] Papiro de Neskhonsu, Piankoff y Rambova, 1957, n.º 4, escena 2.
[20] Libro de los Muertos, 149. Véase Faulkner, 1990.
[21] Plutarco, *Moralia* V, 382, 76. Véase Griffiths, 1970.
[22] Este principio no debería confundirse con lo que Erik Hornung ha llamado «la extensión de lo existente» en relación con el incremento de tamaño de las tumbas reales y otros monumentos (Hornung, 1992, p. 84).

Capítulo 7 El simbolismo de los JEROGLÍFICOS

[1] Ray, 1986, pp. 307-316.
[2] Ray, 1986, habla de esta idea, p. 311.

[3] Véase *inter alia* Fischer, 1977, p. 1195; Baines, 1985, pp. 32-33.
[4] Schenkel, 1976, p. 6.
[5] Aldred, 1980, p. 17.
[6] *Lettres à M. le duc de Blacas. Première lettre*, p. 10; citada por Kozloff y Bryan, 1992, p. 14.
[7] Wilkinson, 1992, pp. 9-12.
[8] Textos de las Pirámides 1653. Véase Faulkner, 1969.
[9] Faulkner, 1990, p. 116.
[10] Schenkel, 1976, p. 6.
[11] Véase Vernus, 1982, pp. 131-135.
Las categorías que aquí se dan difieren de alguna manera de las de Vernus.
[12] Metropolitan Museum of Art, Nueva York, n.º 10.176.113.
[13] Se debe hacer una distinción entre las composiciones que literalmente pueden ser «leídas» y aquellas que sugieren o tienen connotaciones de significados verbales.
[14] Lehner, 1991.
[15] Kendal, 1991, p. 46.
[16] Metropolitan Museum of Art, Nueva York, n.º 19.2.16.
[17] Baaines, 1975, p. 22.
[18] Schlög, 1977, p. 17.
[19] Museo Egipcio, El Cairo, n.º CG 34120.
[20] Le debo a la Dra. Emily Teeter sus comentarios que corroboran esta observación; comunicación personal, diciembre 1992.
[21] Baines, 1975, p. 22.
[22] Hornung, 1992, p. 31.

Capítulo 8 El simbolismo de las ACCIONES

[1] Spencer, 1978, p. 55, n. 22.
[2] Wilkinson, 1991, pp. 83-99.
[3] Véase Robins, 1990, p. 54, y las cartas al editor por Robins, *KMT* 3:2, 1992, p. 3, y Hansen, *KMT* 3:3, 1992, pp. 2-3.
[4] Teeter, 1990.
[5] Hornung, 1992, p. 132.
[6] Egberts, 1988.
[7] Kemp, 1989, p. 46 y ss. Sobre las distintas formas de este motivo, véase también Hoffmeier, 1983.
[8] Schulman, 1988, y contra la posición de Schulman sobre la realidad de las escenas de golpear en el Reino Nuevo, véanse las revistas por W. Waard, *JNS* 51:2 (1992), 151-157, y S. Ahituv, *IEJ* 41:4 (1991), 301-305.
[9] Romano, 1991, p. 90.
[10] Savë-Söderbergh, 1953.
[11] Fairman, 1974, pp. 114-115, y véase también Griffiths, 1960.
[12] Baines, 1976, *passim*.
[13] Wallace, 1966, p. 107.
[14] Véase, por ejemplo, Bleeker, 1967, y Kees, 1942.
[15] Textos de las Pirámides 199. Véase Faulkner, 1969. Para este rito, véase Otto, 1960.
[16] Westendorf, 1967, pp. 139-150; Derchain, 1975, pp. 55-74, y Derchain, 1976, pp. 7-10. Véase también Manniche, 1987, y Robins, 1988.
[17] Véase Krauss y Grafe, 1985, pp. 25-26.
[18] Westendorf, 1967, p. 142.
[19] Robins, 1990, y comunicación personal, enero 1993.
[20] Piccione, 1990.

Capítulo 9 El simbolismo de los GESTOS

[1] Müller, 1937, p. 57 y ss. Sobre el aspecto «congelado» de los gestos en el arte figurativo egipcio, véase Groenewegen-Frankfort, 1951, pp. 41-44.
[2] Ogdon, 1979, pp. 71-76.
[3] Schäfer, 1974, pp. 174-176.
[4] Otras categorías están catalogadas en Brunner-Traut, 1977b, *c.* 575 y ss., y cf. los trabajos de Müller, 1937, y Grapow, 1939-1942.
[5] Véase Keel, 1974, pp. 95-103, y Spallinger, 1978.
[6] Ogdon, 1985-1986, y Wilkinson, 1993.
[7] Estela poética de Thutmosis III, Museo Egipcio, El Cairo, n.º 34010 (véase Lichtheim, 1976, II, p. 38).
[8] Estela poética de Thutmosis III (véase nota 7).
[9] Fischer, 1976, pp. 39-50.
[10] Teeter, 1990, pp. 65-66.
[11] Hoffmeier, 1983; Wilkinson, 1991.
[12] Wilkinson, 1988.
[13] Los ejemplos existentes más tempranos sobre el uso del arco como un símbolo de dominación real pueden darse en las escenas del festival *Sed* de Niuserre en la dinastía V. En Mesopotamia, el motivo posiblemente puede darse antes, pero no hay certeza sobre esto. Véase Wilkinson, 1988, p. 186.
[14] Véase, por ejemplo, Wilkinson, 1988, p. 186.
[15] Museum of Fine Arts, Boston, n.º 03.1848.
[16] Wilkinson, 1987.
[17] Frankfort, 1970, p. 134.
[18] Grapow, 1939-1942.

Bibliografía básica

Arte egipcio

Hay muchos libros excelentes sobre arte egipcio, pero pocos que contemplen su naturaleza simbólica en detalle. Una introducción general excelente que incluye los aspectos simbólicos de varias obras es Cyril Aldred, *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs 3100-320 a.C.* (Londres y Nueva York, 1980). Erik Hornung, *Idea Into Image: Essays on Ancient Egyptian Thought* (Nueva York, 1992), proporciona un examen de la relación entre el arte egipcio y su modo simbólico de pensamiento subyacente. Richard H. Wilkinson, *Reading Egiptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture* (Londres y Nueva York, 1992), atiende a muchas de las imágenes simbólicas que se encuentran en el arte egipcio.

Símbolo y magia

En este área existen muchos trabajos de fondo magníficos que se pueden consultar. Erik Hornung, *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many* (Londres, 1983), es un excelente estudio de religión egipcia; y George Hart, *Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses* (Londres, 1986), proporciona una magnífica introducción para aquellos no familiarizados con las muchas divinidades egipcias. Del último autor, *Egyptians Myths: The Legendary Past* (Londres y Austin, 1990) también proporciona una introducción clara al simbolismo y la magia que se encuentra en la mitología egipcia. A continuación se enumeran obras especializadas sobre temas específicos.

Bibliografía especializada

Las abreviaturas siguientes se usan para revistas y series que se han citado frecuentemente:

ÄA	*Ägyptologische Abhandlung,* Wiesbaden.
ÄF	*Ägyptalogische Forschungen,* Glückstadt, Hamburgo, Nueva York.
BES	*Bulletin of the Egyptalogical Seminar,* Nueva York.
CdE	*Chronique d'Égypte,* Bruselas.
DE	*Discussions in Egyptalogy.*
DHA	*Dossiers Histoire et Archealogie,* París.

HÄB *Hildesheimer Ägyptologische Beitrage,* Hildesheim.
JANES *Journal of the Ancient Near Eastern Society,* Nueva York.
JARCE *Journal of the American Research Center in Egypt,* Nueva York.
JEA *Journal of Egyptian Archaeology,* Londres.
JNES *Journal of Near Eastern Studies,* Chicago.
JSSEA *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities,* Toronto.
KMT *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt* (San Francisco).
LÄ *Lexikon der Ägyptologie.* Wolfgang Helck, Eberhard Otto y Wolfhart Westendorf, eds., vols. I-VI (Wiesbaden, 1975-1986).
MÄS *Münchner Ägyptologische Studien,* Munich.
MDAIK *Mittelungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteiling Kairo,* El Cairo.
NAWG *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philhist. klasse,* Gotinga.
OLP *Orientalia Lovaniensia Periodica,* Louven.
PÄ *Probleme der Ägyptologie,* Leiden.
RAIN *Royal Anthropological Institute News,* Londres.
RdE *Recue d 'Egyptologie,* El Cairo.
SAK *Studien zur Altägyptischen Kultur,* Hamburgo.
VA *Varia Aegyptiaca,* San Antonio.
ZÄS *Zeitschrift fur Ägyptische Sprache und Altertumskunde,* Leipzig, Berlín.

ALDRED, Cyril. *Egyptian Art* (Londres y Nueva York, 1980).
— *Akhenaten: King of Egypt* (Londres y Nueva York, 1988).
ALLEN, James P. *Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts.* Yale Egyptological Studies 2 (New Haven, 1988).
ARNHEIM, Rudolph. *The Dynamics of Architectural Form* (Berkeley, Los Ángeles, 1977).
ARNOLD, D. *Wandbild und Raumfunktion in ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches* (Berlín, 1962).
BADAWY, Alexander. *A History of Egyptian Architecture,* 3 vols. (1, private and 1990 reprint, Londres; 2 and 3, California, 1966, 1968).
BAINES, John. «Ankh-sign, belt and penis sheath», *SAK* 3 (1975), 1-24.
— «Temple Symbolism», *RAIN* 15:3 (1976), 10-15.
— *Fecundity Figures: Egyptian Personification and the Iconology of a Genre* (Warminster, 1985).
BARTA, Winfried. «Materialmagie und -symbolik», *LÄ* III (1980), *c.* 1233-1237.
BELL, Lanny. «Luxor Update», *News and Notes of the Oriental Institute* 90 (1983), unnumbered.
— «Aspects of the Cult of the Deified Tutankhamun», *Melanges Gamal Eddin Mokhtar,* vol. I (Cairo, 1985a), 31-59.
— «Luxor Temple and the Cult of the Royal *Ka*», *JNES* 44:4 (1985b), 251-94.
— «Les parcours processionnels», *DHA* 101 (1986), 29-30.
BIANCHI, R. «Ramesside Art as Reflected by a Dated Faience Statuette Identifying Ramesses II with Horus, the Falcon God», *BES* 10 (1989-1990), 17-24.
BLACKMAN, A. M. «The Significance of Incense and Libations», *ZÄS* 50 (1912), 69-75.
BLEEKER, C. J. *Egyptian Festivals. Enactments of Religious Renewal.* Studies in the History of Religions, Supplements to *Numen* XIII (Leiden, 1967).
— *Hathor and Thoth* (Leiden, 1973).
BORCHARDT, L. *Gegen die Zahlenmystik an der grossen Pyramide bei Gise* (Berlín, 1922).
BOURGHOUTS, J. F. *Ancient Egyptian Magical Texts* (Leiden, 1978).
— «Magie», *LÄ* III (1980), c. 1137-51.

BOURRIAU, J. D. «Salbgefasse», *LÄ* V (1984), *c.* 362-366.
BREWER, D. J. y R. F. FRIEDMAN. *Fish and Fishing in Ancient Egypt* (Warminster, 1989).
BROCK, Edwin C. «The Iconography of the 'Rishi' Coffin», *Programs and Abstracts of the Annual Meeting of the American Research Center in Egypt* 32 (Boston, 1991).
BRUNNER, H. «Die Sonenbahn in ägyptischen Tempeln», en *Archäologie und Altes Testament, Festschrift für Kurt Galling* (Tubinga, 1970), 27-34.
BRUNNER-TRAUT, Emma. «Farben symbolik», *LÄ* II (1977a), *c.* 117-128.
— «Gesten», *LÄ* II (1977b), *c.* 573-585.
BUHL, M. L. «The Goddesses of the Egyptian Tree Cult», *JNES* 6 (1947), 80-97.
CAMINOS, Ricardo y Henry G. FISCHER. *Ancient Egyptian Epigraphy and Palaeography* (Nueva York, 1976).
CARTER, Howard. *Tomb of Tut-ankh-Amen*, vol. II (Londres, 1927).
CECCALDI, P. F. *et al.* «Las Cheveaux de Ramsès», en *La Momie de Ramsès II* (París, 1985).
DAWSON, W. R. «The Number 'Seven' in Egyptian Texts», *Aegyptus* 8 (1927), 97-107.
DERCHAIN, Philippe. *Le Papyrus Salt 825 (B.M. 10051),* 2 vols. (Bruselas, 1965).
— «La perruque et le cristal», *SAK* 2 (1975), 55-74.
— «Symbols and Metaphors in Literature and Representations of Private Life», *RAIN* 15 (1976), 7-10.
DESROCHES-NOBLECOURT, Christiane. *Tutankhamen: Life and Death of a Pharaoh* (Nueva York, 1963).
DOLINSKA, Monica. «Red and Blue Figures of Amun», *VA* 6:1-2 (1990), 3-7.
EATON-KRAUSS, M. y E. GRAEFE. *The Small Golden Shrinefrom the Tomb of Tutankhamun* (Oxford, 1985).
EDWARDS, I. E. S. *Treasures of Tutankhamun* (Nueva York, 1976).
EGBERTS, Arno. «Consecrating the Meret-Chests: Some Reflections on an Egyptian Rite», *Akten des vierten Internationalen Ägyptologen Kongresses, München, 1985* (Hamburgo, 1988), pp. 241-247.
ERMAN, Adolf y Herman GRAPOW, eds. *Wörtenbuch der ägyptischen Sprache*, vols. I-VI (Leipzig, 1926-1950).
FAIRMAN, H. W. *The Triumph of Horus* (Londres, 1974).
FAULKNER. R. O. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, 2 vols. (Oxford, 1969).
— *The Ancient Egyptian Coffin Texts*, 3 vols. (Warminster, 1973, 1977, 1987).
— *The Ancient Egyptian Book of the Dead* (Austin, 1990).
FISCHER, Henry G. «Representations of *Dryt*-mourners in the Old Kingdom», *Egyptian Studies 1: Varia* (Nueva York, 1976), 39-50.
— «Hieroglyphen», *LÄ* II (1977), 1189-1199.
— «Rechts und Links», *LÄ* V (1984), 187-191.
FOSTER, John L. *Thought Couplets in the Tale of Sinuhe* (Francfort, 1993).
FRANKFORT, Henri. *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth, 1954-1970 ed.).
— *Kingship and the Gods* (Chicago, 1978 ed.).
FREED, Rita E. «A Private Stela from Naga ed-Der and Relief Style of the Reign of Amenemhet I», en *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan: Essays in Honor of Dows Dunham.* William K. Simpson y Whitney M. Davis, eds. (Boston, 1981), pp. 68-76.
GAMER-WALLERT, I. *Fische und Fischkulte in alten Ägypten. ÄA* 21 (1970), 109-113.
GARDINER, Alan. «The Baptism of Pharaoh», *JEA* 36 (1950), 3-12.
GESSLER-LOHR, Beatix. *Die heiligen Seen ägyptischer Tempel HÄB* 21 (1983).
GOEDICKE, Hans. «Symbolische Zahlen», *LÄ* VI (1986), c. 128-129.

GOFF, Beatrice L. *Symbols of Ancient Egypt in the Late Period: The Twenty-first Dynasty* (La Haya, París, Nueva York, 1979).
GRAEFE, E. «Der Sonnenaufgang zwischen den Pylontürmen», *OLP* 14 (1983), 55-79.
GRAPOW, Hermann. «Wie die Alten Ägypter sich anredeten, wie sie sich grüssten und wie sie miteinander sprachen», *APAW* (1939, n.º 11; 1940, n.º 12; 1941, n.º 11; 1942, n.º 7).
GRIESHAMMER, Reinhard. «Rechts und Links (Symbolik)», *LÄ* V (1984), *c.* 191-193.
GRIFFTTHS, John G. *The Conflict of Horus and Seth from Egyptian and Classical Sources: A Study in Ancient Mythology* (Liverpool, 1960).
— *Plutarch's De Iside et Osiride* (Cardiff, 1970).
— «Osiris», *LÄ IV* (1982), *c.* 623-633.
GROENEWEGEN-FRANKFORT, H. A. *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (Chicago, 1951).
HARPUR, Yvonne. *Decoration in Egyptian Tombs ofthe Old Kingdom* (Londres, 1987).
HAWASS, Zahi. «The Khufu Statuette: Is It an Old Kingdom Sculpture?», en *Melanges Gamel Eddin Mokhtar*, vol. I (El Cairo, 1985), pp. 367-394.
HAYES, W. C. *Royal Sarcophagi of the XVIII Dynasty* (Princeton, 1935).
HOFFMEIER, James K. «Some Egyptian Motifs Related to Warfare and Enemies and their Old Testament Counterparts», en *Egyptological Miscellanies: A Tribute to Professor Ronald J. Williams*. J. K. Hoffmeier y E. S. Meltzer, eds (Toronto, 1983), pp. 53 70.
— *Sacred in the Vocabulary of Ancient Egypt: The Term DSR, with Special Reference to Dynasties I-XX* (Gotinga, 1985).
HOLLIS, Susan Tower. *The Ancient Egyptian «Tale of Two Brothers»* (Norman y Londres, 1990).
HORNUNG, Erik. *The Valley of the Kings: Horizon of Eternity* (Nueva York, 1990).
— *Idea Into Image* (Nueva York, 1992).
HOULTHAN, Patrick F. *The Birds of Ancient Egypt* (Warminster, 1986).
IVERSON, Erik. *Some Ancient Egyptian Paints and Pigments* (Copenhague, 1955).
JOHNSON, W. Raymond. «Images of Amenhotep III in Thebes: Styles and Intentions», en *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*. L. M. Berman, ed. (Cleveland, 1990), pp. 26 46.
KEEL, Othmar. *Wirkmachtige Siegeszeichen im Alten Testament* (Friburgo, Gotinga, 1974).
KEES, H. *Bemerkungen zum Tieropfer der Ägypter und seiner Symbolik*. *NAWG* 2 (1942).
— *Farbensymbolik in ägyptischen religiosen Texten*. *NAWG* 11 (1943).
KEMP, Barry J. *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization* (Londres y Nueva York, 1989).
KENDAL, Timothy. «Gebel Barkal as Symbol», *Programs and Abstracts of the Annual Meeting of the American Research Center in Egypt* (Boston, 1991), p. 46.
KISCHKEWITZ, Hannelore. *Egyptian Drawings* (Londres y Nueva York, 1972).
KOEFED-PETERSEN, Otto. *Catalogue des Sarcophages et Cercueils Égyptiens* (Copenhague, 1951).
KOZLOFF, Amielle P. y Betsy M. BRYAN. *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World* (Cleveland, 1992).
KURTH, Dieter. «Treiben der 4 Kälber», *LÄ* VI (1986), *c.* 749-754.
LEHNER, Mark E. *Archaeology of an Image: The Great Sphinx at Giza* (Ph. D. dissertation, New Haven, 1991).
LEPROHON, R. *Stelae I: The Early Dynastic Period to the Late Middle Kingdom* (Maguncia, 1985).
LICHTHEIM, Miriam. *Ancient Egyptian Literature*, 3 vols. (Berkeley y Los Ángeles, 1973, 1976, 1980).
LILYQUIST, Christine. *Ancient Egyptian Mirrors: From the Earliest Times through the Middle Kingdom*. *MÄS* 27 (Berlín, 1979).
LUCAS, A. y J. R. HARRIS. *Ancient Egyptian Materials and Industries* (Londres, 4.ª ed., 1962).

MANNICHE, Lisa. «The Body Colours of Gods and Men in Inlaid Jewellery and Related Objects from the Tomb of Tutankhamun», *Acta Orientalia* 43 (1982), 5-12.
— *Sexual Life in Ancient Egypt* (Londres y Nueva York, 1987).
MARTIN, Geoffrey T. «Erotic Figurines: The Cairo Museum Material», *GM* 96 (1987), 71-84.
— *The Memphite Tomb of Horemheb*, vol. I (Londres, 1989).
MARTIN, Karl. «Urhügel», *LÄ* VI (1986), *c.* 873-875.
MOFTAH, Ramses. «Ara-Datierungen, Regierungsjahre und Zahlenwortspiele», *CdE* 39, n.º 77 (1964), 44-54.
MONTET, P. «Hathor et le papyus», *Kemi* 14 (1957), 92-101.
MORENZ, S. «Von der Rolle der Farbe im alten Ägypten», *Palette* (Basilea, 1962).
MÜLLER, H. «Darstellungen van Gebärden auf Denkmalern des Allen Reiches», *MDAIK* 7 (1937), 57-118.
NEEDHAM, Rodney, ed. *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification* (Chicago y Londres, 1973).
NORD, Del. «The Term *hnr*: 'Harem'or 'Musical Performers'?», en *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan: Essays in Honor o Dows Dunham.* William K. Simpson y Whitney M. Davis, eds. (Boston, 1981), pp. 137-145.
OGDON, Jorge R. «Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs», *JSSEA* X.1 (1979), 71-76.
— «Some Notes on the Iconography of Min», *BES* 7 (1985/6), 29-41.
— «Some Reflections on the Meaning of 'Megalithic' Cultural Expression in Ancient Egypt (with Reference to the Symbolism of the Stone)», *VA* 6.1-2 (1990), 17-22.
OTTO, Eberhard. *Das ägyptische Mundoffnungsritual, ÄA* 3 (Wiesbaden, 1960).
PARKER, Richard A. *The Edifice of Taharqa by the Sacred Lake of Karnak* (Providence y Londres, 1979).
PETRIE, W. M. F. *Amulets* (Londres, 1914).
PIANKOFF, A. y N. RAMBOVA. *Mythological Papyri*, 2 vols. (Nueva York, 1957).
PICCIONE, Peter A. «Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent», *JARCE* XXVII (1990), 43-52.
PINCH, Geraldine. *Votive Offerings to Hathor* (Warminster, 1993).
RAVEN, Maarten J. «Magical and Symbolic Aspects of Certain Materials in Ancient Egypt», *VA* 4.3 (1988), 237-242.
RAY, John D. «The Emergence of Writing in Egypt», *World Archaeology* 17.3 (1986), 307-306.
REDFORD, Donald B. «Notes on the History of Ancient Buto», *BES* 5 (1983), 67-101.
REEVES, Nicholas. *The Complete Tutankhamun* (Londres y Nueva York, 1990) [ed. cast.: *Todo Tutankamón*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992].
REYMOND, E. A. E. *The Mythical Origin of the Egyptian Temple* (Manchester, 1969).
RITNER, Robert K. «O. Gardiner 363: A Spell Against Night Terrors», *JARCE* XXVII (1990), 25-42.
— *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice* (Chicago, 1993).
ROBINS, Gay. «Standing Figures in the Grid System of the Twenty-sixth Dynasty», *SAK* 12 (1985), 101-116.
— *Egyptian Painting and Relief* (Aylesbury, 1986).
— «Ancient Egyptian Sexuality», *DE* 11 (1988), 61-72.
— «*Problems in Interpreting Egyptian Art*», *DE* 17 (1990), 45-58.
— «Composition and the Artist's Squared Grid», *JARCE* XXVIII (1991), 41-54.
ROMANO, James F. «A Prince or a God at El Amarna», *Amarna Letters* 1 (1991), 86-93.
ROMER, John. *Valley of the Kings* (Nueva York y Londres, 1981).

SALEH, A. A. «The So-called 'Primeval Hill' and Other Related Elevations in Ancient Egyptian Mythology», *MDAIK* 25 (1969), 110-120.
SÄVE-SÖDERBERGH, T. *On Religious Representations of Hippopotamus Hunting as a Religious Motive* (Upsala, 1953).
SCHADEN, Otto J. «Investigations in the Western Valley of the Kings» (forthcoming).
SCHÄFER, Heinrich. *Principles of Egyptian Art.* Trans. John Baines (Oxford, 1974).
SCHENKEL, Wolfgang. «The Structure of Hieroglyphic Script», *RAIN* 15 (1976), 4-7.
SCHLÖGL, H. *Der Sonnengot auf der Blüte* (Basilea, 1977).
SCHULMAN, Alan R. *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae* (Friburgo y Gotinga, 1988).
SETHE, Kurt. *Von Zahlen und Zahlworten bei den alten Aegyptern* (Estrasburgo, 1916).
SIMPSON, William K. «Egyptian Sculpture and Two-Dimensional Representation as Propaganda», *JEA* 68 (1982), 266-77.
SPALINGER, Anthony. «A Canaanite Ritual in Egyptian Reliefs», *JSSEA* VIII.2 (1978), 47-60.
SPENCER, A. J. «Two Enigmatic Hieroglyphs and their Relation to the *Sed*-Festival», *JEA* 64 (1978), 54ff.
STADELMANN, Rainer. *Die ägyptischen Pyramiden: Vom Ziegelbau zum Weltwunder* (Maguncia, 1991 ed.).
STADELMANN-SOUROUZIAN, Hourig. «Rischi-Sarg», *LÄ* V (1984), 267-269.
STAEHELIN, Elisabeth. «Zu den Farben der Hieroglyphen», en *Zwei Ramessidische Konigsgräber: Ramses IV und Ramses VII.* Erik Hornung (Maguncia, 1990), 101-119.
TAYLOR, John R. *Egyptian Coffins*, Shire Egyptology 11 (Aylesbury, 1989).
TEETER, Emily. *The Presentation of Maat: The Iconography and Theology of an Ancient Egyptian Offering Ritual* (Chicago, 1990).
VAN RINSVELD, Bernardo. «Monumental Hawk-Sculpture Redated in Brussels», *KMT* 4:1 (1993), 14-21.
VAN SICLEN, Charles C. «Additional Notes on the Blue Amun», *VA* 6:3 (1990), 169-176.
VASSILIKA, E. *Ptolemaic Philae* (Lovaina, 1989).
VERNUS, Pascal. «Les jeux d écriture» y «Les graphies du nom d'Amon-Rê dans un papyrus funéraire», en *Naissance de l'écriture: cunéiformes et hiéroglyphes* (París, 1982), pp. 130-133, 134-135.
WALLACE, Anthony F. C. *Religion: An Anthropological View* (Nueva York, 1966).
WELLS, Ronald. «Sothis and the Satet Temple on Elephantine: A Direct Connection», *SAK* 12 (1985), 255-302.
WESTENDORF, Wolfhart. «Bemerkungen zur 'Kammer der Wiedergeburt' im Tutanchamungrab», *ZÄS* 94 (1967), 139-150.
— «Gotterpaarbildung», *LÄ* II (1977), c. 705-707.
— «Symbol, Symbolik», *LÄ* VI (1986), c. 122-128.
WILKINSON, Richard H. «The Turned Bow as a Gesture of Surrender in Egyptian Art», *JSSEA* XVII:3 (1987), 128-133.
— «The Turned Bow in Egyptian Iconography», *VA* 4:2 (1988), 181-187.
— «The Representation of the Bow in the Art of Ancient Egypt and the Near East», *JANES* 20 (1991), 83-99.
— *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture* (Londres y Nueva York, 1992) [ed. cast.: *Cómo leer el arte egipcio,* Barcelona, Editorial Crítica, 1995].
— «The Paths of Re: Symbolism in the Royal Tombs of Wadi Biban el Moluk», *KMT* 4.3 (1993), 42-51.

— «Ancient Near Eastern Raised-Arm Figures and the Iconography of the Egyptian God Min», *BES* 11 (1994).
WILLEMS, Harco. *Chests of Life* (Leiden, 1988).
WINTER, E. *Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit* (Viena, 1968).
ŽABA, Z. *L'Orientation Astronomique dans l'Ancienne Égypt, et la Précession de l'Axe du Monde* (Praga, 1953).

Índice analítico

Los números en itálica se refieren a los números de las figuras

acacia 100, 102
acciones 14, 30, 188-211
agua 24-25, 105-6, 125, 127, 200
aguas primordiales, primigenias 43, 70, 75, 106, 120
Akhenatón 19, 58, 97, 175-76; *40*
akhet 169, 175-77; *118-123*
alabanza 215
alabastro 96, 98, 121; *66*
alas 22, 32, 169; *44*
amarillo 118, 120-21, 125, 126-29, 130, 139
Amaunet 50
Amenhotep III 19, 30, 33, 46-47, 55, 57-58, 97, 119; *30, 35, 64, 89, 115, 125*
Amón 50, 73, 100, 127-28, 167, 172-75, 218; *25, 110, 138*
Amón-Ra 48 50
amuleto 21-22, 81-82, 93, 95, 98, 101, 103, 215; *74*
ankh 14, 25, 27, 174, 177-79; *124-128*
Ankhesenamón 201; *143*
Anti 149, 154
Anubis 120, 145, 146, 170, 178, 217; *107, 117*
apertura de la boca 95, 199-200; *80*
Apofis 119
arca *meret* 149, 194-95
arcilla 105-6, 149
arco 153, 155, 190-91, 201, 214, 221-25; *133, 134, 155-59*
arena 200
asiáticos 25-26, 55, 144, 150; *82*
Asurbanipal II de Asiria *157*
Asurnasirpal II de Asiria *158*
ataúd 80-81, 94-95, 101, 121, 122; *22, 25, 52, 68*
Atón 179
Atum 16, 30, 119, 147-48, 152; *93*
avefría 77; *49*
aves salvajes, silvestres 51, 198, 201-2; *141*
Ay 19, 58, 198; *142*
azul 118, 119-20, 123-28, 130, 194

ba 15, 32, 147, 176, 191
babuino 94, 120, 121, 148, 175; *62, 115, 117*
bailarinas 213; *130*
barca 50-51, 143; *26, 46, 101, 140*
basalto 96-97
ben-ben 99
Bes 25-26, 217
blanco 118, 121-22, 125, 129, 130, 194
brecha 97
bronce 93
buitre 22, 75, 81, 93, 169

cabello 124
calcita, *véase* alabastro
caliza 13, 167
campo 14, 44, 71, 77, 127; *52*
cañas 18, 22, 44, 122
capilla 52, 69, 77, 81, 167, 193, 201; *54*
carnero 150, 174
cartucho 26, 77, 129, 169; *52*
cautivos atados 125, 198; *63*
cavar *129*
cayado y flagelo 81
cedro 100
cera 104-5; *69*
cetro 13
cetro *was* 154, 178; *86, 87, 110*
chacal 153
cielo 78, 98, 125, 126, 127, 143, 149; *86, 87, 88*
cocodrilo 11, 51, 71, 105, 153, 215; *144*
colina primigenia 43
collar *menat* 201
color 13, 22, 116-39
colosos 46; *30*
concha 21-22; *10*
corazón 22
corona 75-76, 81, 121, 122, 124, 129, 145, 150; *95*
cuarcita 30, 97, 119
cuatro 148-51, 154-55
cuchara cosmética 23, 25-26; *17-18*
cuchillos mágicos 103
cuenco 25-26, 96, 97, 121, 174; *116*

daga *61*
danzarinas *khener* 24, 26
diez 153
diorita 97
dios sentado 29, 77
djed 21, 81; *7*
Djer 97
Djoser 18, 73, 98; *132*
doce 153
dominación 214
dos 143-46
Duamutef 31, 80, 148
duelo 215-16, 219; *152-154*

ébano 102
edad 56-57, 139, 153
Egipto, Alto y Bajo, 69, 75-76, 81, 126, 144-45, 155, 195 *et passim*
electro 94, 121
enano 52; *36*

escaleras 71
escarabajo (escarabeo) 23, 78-79; *67*
escarabeo, *véase* escarabajo (escarabeo)
escarabeo de corazón 82, 122, 200; *72*
escorpión 98, *151*
escriba 50, 168; *151*
esfinge 15, 23, 72, 169, 176, 177; *106, 120*
espejo 13, 14, 21, 23-27, 93; *8, 14, 16, 56*
estanque 25
estatua 29-30, 46-47, 56-57, 72-74, 94-95, 96, 97, 122, 198, 199-200, 213; *19, 21, 64, 65*
estatua cubo 29; *19*
estela 12, 13, 99, 156, 176, 179, 223; *1*
estrellas 33, 74-78-79; *5*

falsa puerta 30-31
fénix 120, 153
festival, festividad *sed* 57, 73, 153, 189
Fiesta del Jubileo, *véase* festividad *sed*
figuras de fecundidad 57, 77, 120; *81*
Filipo Arrideo 19, 50
firmamento, cielo 22, 149, 154, 169, 174, 193
flores 13, 14, 33, 178; *127*
forma 13, 20-43
fuego 119,125

gacela 26, 200
ganso 16, 26, 174-75, 200
garza 16, 120
gato 15
Geb 16, 26, 80, 152
gestos 14, 203, 212-33
gestos de dedo 215, 216; *144*
gestos de manos 216-19
gestos de protección 214, 215, 216-18
golondrina 16
granito 97

halcón 16, 20, 23-24, 28-29, 53, 72, 76, 149, 153; *2, 5, 25, 104*
Hapi 80; *99*
Hathor 22, 23-27, 53, 72, 74, 93, 101, 106, 121, 147, 201-2; *34*
Hatshepsut 19, 46, 55, 177; *124, 137, 138*
Heh 127, 152
Hepu 14; *1*
Herybakef 102
Hesy-re 173
hijos de Horus 31, 80, 148
hipopótamo 51, 121, 197-98, 202; *58, 131*
hititas 128, 223
Hor-em-akhet 177
Horemheb 19, 58, 126
horizonte 33-34, 101, 175, 176, 177
Horus 29, 30, 53, 72, 80-81, 102, 127, 143, 144-45, 148, 149, 154-55, 169, 189, 195, 198, 217, 222; *94, 99*
huevo 105, 153

ibis 120, 153, 166
Ii-nefret 50; *26*
Imsety 31, 80, 148
incienso 103-4, 193, 200
invocación 215
Isis 16, 29, 31-32, 34, 80-81, 93, 101, 106, 145, 146-48, 151, 152, 169, 176, 217, 220; *51, 57, 94, 103, 153*
Itet 167
Iyneferti 45

jeroglíficos 13, 14, 124, 164-87; *75, 76, 78*
juego de tablero 202

ka 129, 147, 169, 177, 200; *89*
Kefrén 18, 29, 97, 177
Kek 127
Keops 18, 48, 141, 177
Kha 22
Khepri 83, 147-48; *93*
Kheruef 213; *115*
Khnum 127
Khonsu 147

ladrillos mágicos 106, 148
lago sagrado 106
lámpara 22
lapislázuli 98; *67*
león 175-76; *206*
Letanía de Ra 78
leyendas de creación 33, 142
libios 128, 150, 196, 222-23; *82, 159*
Libro de las Puertas 150
Libro de los Muertos 16, 44, 81-82, 147, 152, 153
localización 13, 68-91
loto 13, 24, 178-79, 201-2
luna 15, 144

Maat 15, 105, 145, 169, 193-94, 220; *103*
maat 33, 195
madera 100-2
magia 10, 17, 21, 76, 151, 167, 198
mandrágora 201-2
mano 22; *11*
marismas 33, 45, 50, 77, 191, 202
más allá 60, 94
mastaba 56
materiales 13, 92-115
Mentuhotep II 18, 56; *39*
Mereruka *31*
Merikare 121
mesa de ofrenda 13, 223; *126*
metales 93-96
Micerino 18, 56, 147
milana 220
Min 217
modelos 49
momia 21, 81-82, 93, 122, 128, 200, 213
Montu 190
moringa 102
muerte 11, 122, 129
mujeres 54, 102, 139, 202
mundo inferior 69, 71, 75, 122, 126-28, 149
Mut 23, 147

Narmer 18; *52*
Neferrure 52
Nefertari 139, 202
Nefertem 122
Neferubenef 176
Neftis 16, 31-32, 34, 80-81, 93, 152, 176, 220; *78*
negro 118, 122, 124-29, 130
Neith 69, 80-81, 93, 151, 222
Nekhbet 75
Nenu 223
Neshorpakhered *45*
niño, 52
nubios 128, 144, 149; *82*
nudo de Isis 81
nueve 152-53, 155
números 14, 15, 140-63
Nun 33, 70, 127
Nut 26-27, 31-32, 101, 152

obelisco 35, 75, 193; *129*
ocho 152
ofrendas 14, 30-31, 49-50, 71, 74, 77, 120, 170, 173-74, 177-79, 193, 215; *50, 70, 112*
Ojo de Horus 121
Ojo de Ra 72, 119
ojo *udjat 27*
Orión 30
oro 23, 93-94, 127
Osiris 21, 26, 29-32, 53, 69-71, 74, 80-81, 97, 101, 105-6, 121, 122, 124, 127, 143, 144-45, 149, 151, 152, 169, 179, 194-95, 198, 217-18; *20, 34, 94, 96, 150*

pájaro *menet* 27-28; *4, 5*
Paleta de Narmer 195; *52*
paleta, figurilla con forma de 58; *59*
pan 13, 14, 123, 178; *126*
papiro 51, 82, 178
pato 25, 201-2
pecho 50, 77
Pepi I 18, 196
Pepi II 18, 196-97
perro 27
persea 101
personificación *27, 42, 43*
pez 11, 25, 202
pez bulti 22, 26-27, 202
piedra 20, 96-100
pilonos *33-34, 42, 43, 47, 75-76,* 176; *47, 119*
Pinedjem II 146
pirámides 33-34, 47-48, 50-51, 74, 98, 141, 177; *120*
plata 23, 94-95, 122
plomo 96
pluma 15-16, 32, 194-95
'Primera Vez' (Principio de la Creación) 33, 43
propaganda 52, 189-90
Psusennes I 19
Ptah 102, 124, 127, 147; *77*
Ptolomeo VIII 15, 222; *155*
puntos cardinales 73-74, 149-50, 194-95, 200

Qebesenuef 31, 80, 148

Ra 26, 27, 30, 34, 79-80, 82, 105, 142, 146-48, 169, 194
Ra-Horakhty 30, 100-1, 127
Ra-kha-ef-ankh 50, 56; *38*
Ramsés I 19, 126
Ramsés II 19, 46-47, *55*, 78, 97, 139, 147, 168-69, 222, 224; *21, 37, 104, 111, 134, 156*
Ramsés III 19, 79, 129; *33, 79, 147*
Ramsés IV 19, 79
Ramsés VI 19, 125
Ramsés XI 19, 105; *69*
rana 25
regocijo 216
renacimiento 13, 25-27, 74, 202-3
reposacabezas 101, 176; *118*
rojo 118, 119, 123-25, 126-28, 130, 139, 194

Sa-Inheret 12, 14; *1*
Sa-renput 173; *114*
sacerdote 120, 155
Sahure 18, 196-97
sarcófago 21, 31-32, 69, 79-81, 93, 96, 97; *53*
Sat-Hathor-Yunet 21
sauce 101-2
seis 154
Sekhmet *124*
Selket 80-81, 93; *54*
Seneb *36*
Senenmut 52
Sennedjem 45; *29*
Sennefer *32*
serpentina 98
serpiente 16, 75-76, 79, 98, 119, 121, 146, 150; *102, 145*
Seshat 192; *135*
Sesostris I 18, 167; *71, 146*
Seth 51, 119, 124, 143, 148-49, 151, 152, 154-55, 190; *133*
Seti I 53, 222-24; *136, 159*
sexualidad 25-26, 59, 177, 179, 201-3
Shu 15, 144, 152
sicomoro 100-2
siete 151-52
sílex 97, 200
símbolos 10-16, 20-35
sirios 128, 224; *82*
sistro 201
sol 13, 21-22, 23-25, 27-28, 34-35, 75, 78-80, 82-83, 119-20, 127, 168-69, 175, 179, 202; *44, 51, 93*
sumisión 214-15, 219

Ta-tenen 150
Taharqa 19, 196
tamaño 13, 44-67
tamarisco 102
Tefnut 144, 152
telas 135, 194-95
templo 32-35, 46-48, 73-74, 75-78, 106, 129, 153, 154, 166-67, 176, 192-93; *23, 24*
Textos de las Pirámides 16, 30, 121, 149, 167
Thoth 80, 94, 120, 149, *154-55*, 166-67, 175, 194; *111*
Thuya *60*
tiet 81
timones 149
Tiy *40*
toro 23; *2, 3, 54*
Toros Apis 121
trabajadores *50*
tres 146-48, 154-55
trono 29, 192; *20*
Tsentwot *150*
tubo de pintura para ojos *12*
tumba 31, 45, 48, 49-50, 72-73, 78-81, 126, 176, 198, 213; *6, 46*
turquesa 98, 125
Tutankhamón 23, 28, 32, 58, 72, 101, 124, 166, 198, 201, 217; *22, 55, 73, 77, 83, 140, 142, 143*
Tutmosis III 19, 55, 127, 173, 190, 218; *91, 105, 133*
Tutmosis IV 19, 20, 128, 169; *106*

Unión de las Dos Tierras 29, 195; *90*
Unis 98
uno 142
Upuaut 102
ureus 76, 81
ushebti 102, 104
uvas 22; *13*

vacas 72, 121, 152; *100*
vasos canopos 80-81; *66, 99*
verde 118, 121, 125, 126-27, 130, 194

Wadjet 75, 121